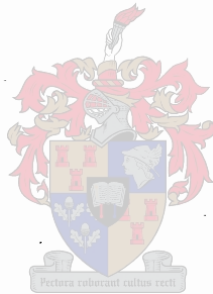


**BREYTEN BREYTENBACH SE (yk):**

**'N SEMIOTIESE ONDERSOEK**

**LOUISE VILJOEN**



**PROEFSKRIF INGELEWER VIR DIE GRAAD**

**DOKTOR IN DIE LETTERE**

**AAN DIE UNIVERSITEIT VAN STELLENBOSCH**

**PROMOTOR: PROF. H.v.d.M SCHOLTZ**

**NOVEMBER 1988**

Ek die ondergetekende verklaar hiermee dat die werk in hierdie proefskrif vervat, my eie oorspronklike werk is wat nog nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige ander universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê is nie.

## Dankbetuiging

Ek spreek graag my dank uit teenoor:

Prof H.v.d.M. Scholtz wie se bekwame leiding en kritiese instelling van onskatbare waarde was.

Prof. Elize Botha van die Universiteit van Suid-Afrika, drr. E.C. Britz en P.A. du Toit van die Universiteit van Stellenbosch vir die eksaminering van die proëfskrif.

Kollegas en vriende vir hulle belangstelling en hulp.

My man en kinders vir hulle liefde, begrip en ondersteuning.

Die Raad van Geesteswetenskaplike Navorsing vir geldelike bystand. Menings in hierdie werk uitgespreek of gevolgtrekkings waartoe geraak is, is dié van die skrywer en moet nie beskou word as dié van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing nie.

## INHOUD

### Hoofstuk 1

#### 'n Semiotiese ondersoek

1.1	Inleiding	1
1.2	Die teken	2
1.2.1	Agtergrond	2
1.2.2	Semio-strukturalisme: die invloed van Saussure	3
1.2.3	Verdere insette uit die semiotiek: Peirce	7
1.2.4	Van die semio-strukturalisme na die post-strukturalisme: die voorbeeld van Roland Barthes	10
1.2.5	Post-strukturalisme: Derrida	14
1.3	Die kode	18
1.3.1	Die prominensie van die kode	18
1.3.2	Die kode as strukturalistiese konsep	19
1.3.3	Die verplasing van die kode	22
1.4	Implikasies vir die lees van die bundel ('yk')	25

### Hoofstuk 2

#### Metapoësie in ('yk')

2.1	Van metafiksie na metapoësie	28
2.2	Die metafiksionele teks as proses	32
2.2.1	Siklus- en bundeltitel as proses	33
2.2.2	Die bundel as proses	34
2.3	Die skryfdaad versigbaar	37
2.3.1	Die maak van die bundel	38
2.3.2	Die indeling van die bundel	39
2.3.3	Die konstruksie van die gedig blootgelê	42
2.4	Die problematisering van die grense tussen 'fiksie' en 'werklikheid'	45
2.4.1	Die rol van die taal	46
2.4.2	Die teks se selfbewuste bestaan in taal as problematisering van grense	49



2.4.3	Die outeur	50
2.5	Die rol van die leser	52
2.6	Keuse van tekste vir ontleding	55

### **Hoofstuk 3**

#### **Die 'voorwerk' by die bundel**

3.1	Inleiding	57
3.2	Breyten Breytenbach: die outeur as kode	57
3.3	Outeur en bundeltitel	60
3.3.1	"Breyten Breytenbach is yk"	60
3.3.2	"Breyten Breytenbach yk"	61
3.4	Aanhalingstekens en hakies by die titel	63
3.5	Die omslag van die bundel as teks	65
3.6	Die eerste titelblad	72
3.7	Die tweede titelblad	76
3.7.1	Indeks en ikoon	76
3.7.2	Twee leesvoorstelle	78
3.8	"die hart-soetra"	83

### **Hoofstuk 4**

#### **"omgang": simultaneïteit met die leser**

4.1	Inleiding	88
4.2	Meerduidigheid in die titel	88
4.2.1	Omgang as verkeer deur middel van die poësie	89
4.2.2	Omgang as seksuele verkeer	91
4.2.3	Omgang as sirkelgang	94
4.3	Die tweede strofe as "interteks"	97
4.4	Omgang: die betrokke partye geïdentifiseer	102
4.4.1	Die spreker	102
4.4.2	Die leser	104
4.5	Die uitwissing van grense	106

## Hoofstuk 5

### "bamboesstokkode": poësie as subversie

5.1	Die ondermyning van die kode	109
5.1.1	Inleiding	109
5.1.2	'n Denotatiewe kode	110
5.1.3	Konnotatiewe kodes	112
5.2	Die ek as bamboes	117
5.2.1	Die ek as "ts'ao"	117
5.2.2	Die ek as supplement	118
5.2.3	Verdere variasies van die ek as bamboes	122
5.3	Subversie deur die grap	127

## Hoofstuk 6

### "die dronke digter ontmoet sy eggo in die woordraaisel": die kreatiewe energie van die taal

6.1	Die titel as voorspel tot die gedig	131
6.1.1	"die dronke digter ontmoet sy eggo"	131
6.1.2	Die eggo as spieël	133
6.2	Die "woordraaisel"	135
6.2.1	Die anagram	135
6.2.2	Die anagramme van Saussure	136
6.2.3	Die post-strukturalistiese opvatting van Saussure se anagramme	137
6.3	Die motivering van die teken	141
6.4	Onder arres van die taal	147
6.5	Die oneindigheid van die taal	152

## Hoofstuk 7

### "isis (i)": die verhouding tussen teks en leser

7.1	Die identifisering van spreker en aangesprokene	160
7.1.1	Ek en jy: Osiris en Isis	160
7.1.2	Ek en jy: legkaart en legkaartbouer	162
7.1.3	Ek en jy: gevangenskap en vryheid	163
7.1.4	Ek en jy: teks en leser	165

7.1.4.1	Die konkretisering van die teks	165
7.1.4.2	'n Erotiese verhouding	168
7.1.4.3	Twee slotte	171

## **Hoofstuk 8**

### **"ykoei": die 'afskied' van die leser**

8.1	'n Voorganger vir "ykoei": "Bedreiging van die siekes"	174
8.1.1	Die digter as leser	177
8.1.2	Die verwagtingshorison van die leser geantisipeer	178
8.1.3	Die genade van die leser	183
8.2	"ykoei": gelees oor die skouer van ander tekste	191
8.2.1	Die titel	191
8.2.1.1	Ek, die ysterkoei	192
8.2.1.2	Ek en die koei	194
8.2.2	Die aanhef	195
8.2.3	Die "geedig"	204
8.2.3.1	Die vertelsituasie in die "geedig"	204
8.2.3.2	Die "geedig" as droom	205
8.2.3.3	Intertekstuele ruimte in die "geedig"	208
8.2.4	Die slot van "ykoei": afskeid van die leser	221

<b>Bibliografie</b>	226
---------------------	-----

<b>Bylae</b>	241
--------------	-----

## HOOFSTUK 1

### 'n Semiotiese ondersoek

#### 1.1 Inleiding

Die opset van hierdie studie is 'n semiotiese ondersoek van Breyten Breytenbach se bundel (*'yk'*). Die semiotiek ('n benaming wat afgelei is van die Griekse woord vir teken, "semeîon") vind vandag sy toepassing op 'n uiteenlopende aantal gebiede. Belangrik vir hierdie studie is die toepassingsmoontlikhede van die semiotiek by die lees van literêre tekste. Dit is veral die semiotiese konsepte van die teken en die kode wat bruikbaar geblyk het by die ondersoek van literatuur.

Die teken en die kode staan sentraal binne enige semiotiese ondersoek van 'n literêre teks. Om hierdie rede is dit nodig om by so 'n ondersoek ook kennis te neem van verskuiwings wat plaasgevind het in die opvatting van hierdie konsepte. Dit is belangrik omdat opvattinge in verband met die teken en die kode duidelike implikasies het vir die beginsels en metode waarvolgens die literatuur ondersoek word.

In hierdie hoofstuk word nagegaan op watter wyse enkele belangrike paradigmas van literatuurondersoek in die twintigste eeu omgaan met die teken en die kode. Daar word veral gekonsentreer op die strukturalisme en die ontwikkeling van die post-strukturalisme.<sup>1</sup> Die konsep van die teken staan in die sentrum van die strukturalisme wat 'n besonder belangrike invloed gehad het op die literatuurondersoek in die twintigste eeu. Die semiotiek is gewortel in die strukturalisme en aanvaar sy belangrikste aannames. In 'n sekere sin is die teken egter ook instrumenteel in die aftakeling van die strukturalisme. Die post-strukturalisme (meer spesifiek Derrida) dekonstrueer die strukturalisme en trouens

---

<sup>1</sup> Die volgende uitspraak oor die verband tussen die strukturalisme en die post-strukturalisme is hier ter sake: "Post-structuralism is not 'post' in the sense of having killed Structuralism off, it is 'post' in the sense of coming after and of seeking to extend Structuralism in its rightful direction." (Sturrock, 1986: 137).

die hele Westerse filosofiese tradisie deur te konsentreer op die teken. Die veranderende opvatting van die teken hou dus verband met die verskuiwing van die strukturalisme na die post-strukturalisme.

## 1.2 Die teken

### 1.2.1 Agtergrond

Alhoewel die semiotiek pas vanaf die sestigjare 'n prominente studierigting word, is die bestudering van tekens reeds baie oud. Die term wat later in die Westerse filosofiese tradisie bekend sou staan as "signum" was oorspronklik die Griekse "sêmeion". Aristoteles het reeds in die *Retorika* onderskei tussen verskillende soorte tekens. Ook die Stoïsyne skryf oor tekens en meen dat die essensie van die teken (veral die verbale of linguistiese teken) geleë is in sy tweeledige struktuur: die term teken word gebruik wanneer daar sprake is van iets wat onmiddellik waarneembaar is en wat lei tot gevolgtrekkings oor iets wat nie onmiddellik waarneembaar is nie. Ook Augustinus sou in die Middeleeue die teken omskryf as 'n tweeledigheid: 'n "signum" wat bestaan uit die onmiddellik waarneembare "signatum" en die afleibare "signans". Eco wys daarop dat Augustinus die eerste was wat duidelike uitdrukking gegee het aan die verhouding tussen 'n studie van tekens en 'n studie van taal. Hy wys reeds vyftien eeue voor Saussure op die bestaan van die "genus" teken waarvan die linguistiese teken 'n "spesie" is (Eco, 1984: 33). Die Middeleeuse opvatting van die teken kan saamgevat word in die bekende formule "aliquid stat pro aliquo" (iets staan in die plek van iets anders). Hierdie formule word weer deur semiotiese studies in die twintigste eeu geaktiveer. Volgens Jakobson bewys dit die geldigheid en produktiwiteit van hierdie aanname in verband met die teken. Die invloed van die Middeleeuse formule blyk uit Eco se omskrywing van die teken in *A Theory of semiotics*: "I propose to define as a sign everything that, on the grounds of a previously established social convention, can be taken as something standing for something else." (1976: 16).

Alhoewel die bestudering van tekens ver teruggaan, word die aanvang van die semiotiek teruggevoer na die Switserse taalkundige Ferdinand de Saussure (1857-1913) en die Amerikaanse filosoof Charles Sanders Peirce (1839-1914). Hulle het feitlik tegelykertyd, maar onbewus van mekaar, die bestaan van 'n wetenskap van tekens voorsien en hulle werk word algemeen beskou as grondliggend vir semiotiese



studies. Saussure se omskrywing van die teken is linguisties gekonsipieer en hy noem die wetenskap van tekens wat hy voorsien "semiologie"<sup>2</sup> - 'n term wat verkies word deur diegene wat binne die Europese tradisie staan (vgl. Barthes; ook Derrida wat "semiologie" sal vervang met "grammatologie"). Peirce se bespreking van tekens is filosofies van opset. Hy noem die studie van tekens "semiotiek" - 'n term wat op sy beurt gebruiklik word in Engels (veral in die Noord-Amerikaanse tradisie).<sup>3</sup> Om verwarring uit die weg te ruim, word die term semiotiek vandag algemeen gebruik na 'n amptelike besluit deur 'n komitee wat die "International Association for Semiotic Studies" in die lewe geroep het (vgl. Eco, 1976: 30).

### 1.2.2 Semio-strukturalisme: die invloed van Saussure

Die semiotiek is nie denkbaar sonder die strukturalisme nie. Die verwantskap tussen die semiotiek en die strukturalisme word gereflekteer in die term "semio-strukturalisme" (vgl. Van Zyl, 1982: 67). Die oorsprong van die verwantskap kan gesoek word in die Saussuriaanse linguistiek. Die linguistiese model, soos deur Saussure omskryf in die *Cours de linguistique générale* (1916), verskaf die model sowel as die konsepte en terminologie vir die strukturalisme. Die strukturalistiese tradisie is 'n uitvloeisel van Saussure se opvatting dat 'n algemene wetenskap van tekens, die semiologie, moontlik en wenslik is. Taal, die mees komplekse en karakteristieke voorbeeld van 'n semiotiese sisteem, kan as model dien vir die bestudering van alle sosiale of kulturele verskynsels.

Die gebruik van die linguistiek as model vir bestudering van alle sosiale en kulturele verskynsels, het 'n radikale verandering gebring in die uitgangspunte van die sosiale wetenskappe. Die opvatting dat dit die taak van die sosiale wetenskappe is om 'n wêreld van objekte te bestudeer deur die insameling van empiries verifieerbare data, word met die koms van die strukturalisme omvergewerp. Alle sosiale en kulturele verskynsels word gesien as tekens wat geen inherente betekenis of waarde het nie -

<sup>2</sup> "A science that studies the life of signs within society is conceivable; it would be part of social psychology and consequently of general psychology; I shall call it semiology (from Greek semeion 'sign'). Semiology would show what constitutes signs, what laws govern them. Since the science does not yet exist, no one can say what it would be; but it has a right to existence, a place staked out in advance." (Saussure, 1974: 16).

<sup>3</sup> Oor die verskil tussen die terme "semiologie" en "semiotiek" skryf Eco (1976: 30) en Sturrock (1986: 70-71).

hulle waarde word slegs bepaal deur konvensies en hulle posisie binne 'n sisteem van verhoudings.

Saussure se basiese insig is dat die taal 'n sisteem vorm bestaande uit tekens wat *arbitrêr* en *differensieel*<sup>4</sup> funksioneer. Hy tref 'n onderskeid tussen "langue" (die taalsisteem) en "parole" (die individuele taalhandeling). Volgens hom moet die fokus van die taalstudie val op die "langue". Die "langue" as sisteem van tekens moet ook *synchronies* (as 'n volledige sisteem op 'n gegewe punt in die tyd) eerder as *diachronies* (in sy historiese ontwikkeling oor 'n bepaalde tydsverloop) bestudeer word.

Saussure omskryf die linguistiese teken ("signe") as 'n samevoeging van 'n klankbeeld of die grafiese ekwivalent daarvan ("signifiant") en 'n konsep ("signifié"). Die teken is *arbitrêr* omdat die verhouding tussen die "signifiant" (betekenaar) en die "signifié" (betekende)<sup>5</sup> nie gemotiveerd is nie; dit berus (met die uitsondering van enkele gevalle) op linguistiese konvensie. Die korrelasie tussen die twee komponente word dus gereël deur 'n stel konvensies vervat in die taalsisteem of "langue". Die konvensies is vas en kan nie na willekeur deur die individu verander word nie; tegelykertyd is dit egter blootgestel aan verandering met die verloop van tyd ("we can speak of both the immutability and mutability of the sign" - Saussure, 1974: 74). Die teken kan ook *arbitrêr* genoem word omdat daar geen gemotiveerde of natuurlike verband bestaan tussen die teken en sy referent in die werklikheid nie. Die teken se vermoë om te beteken, berus op sy verskil van en verhouding met ander tekens in die sisteem eerder as op enige inherente waarde - Saussure se beroemde uitspraak in hierdie verband is: "in language there are only differences *without positive terms*" (1974: 120).

Die mees radikale en vrugbare element in Saussure se denke is sy voorstel dat daar in wese 'n disjunksie tussen taal en die werklikheid bestaan (vgl. Robey, 1982: 39). Hy beweer dat taal die ervaring van die werklikheid artikuleer, nie reflekteer of weergee nie. Taal gee vorm en differensiasie aan dit wat andersins 'n vae en chaotiese warboel sou wees. Aan die een kant lê die vae en ongedifferensieerde vlak

---

<sup>4</sup> Op hierdie punt word later uitgebrei.

<sup>5</sup> Die Afrikaanse terme "betekenaar" en "betekende" sal deurgaans gebruik word as vertaling van die Franse "signifiant" (in Engels "signifier") en "signifié" (in Engels "signified").

van idees; aan die ander kant die eweneens vae en ongeartikuleerde vlak van klank. Taal is intermediêr tussen hierdie twee vlakke - Saussure vergelyk taal met 'n vel papier waarvan die een kant die idees verteenwoordig en die ander kant die klank. Die strukturalisme wat deur hierdie linguistiese model geïnspireer word, sal hom uiteraard besig hou met die wyse waarop die werklikheid deur tekensisteme geartikuleer word, eerder as met 'n opgaaf van objekte uit die werklikheid (Barthes, 1967: 57). Dit gee ook aanleiding tot die strukturalistiese opvatting dat betekenis gekonstitueer word in geslote sisteme wat onafhanklik van die werklikheid bestaan.

Saussure se beskrywing van die taal as tekensisteem vorm die uitgangspunt vir sy hipotese oor die moontlikheid van 'n wetenskap van tekens wat hy semiologie genoem het (1974: 16). Die bestudering van die taal as tekensisteem staan binne hierdie breë en meer algemene tekenleer. In die arbitêre aard van die taalteken sien Saussure egter die wesenlike van die teken in die algemeen ("Signs that are wholly arbitrary realize better than others the ideal of the semiological process" - 1974: 68). Daarom is die taal die mees uitnemende tekensisteem en kan die linguistiek dien as model vir die bestudering van tekensisteme in die algemeen.

Die semio-strukturalisme vind op verskillende maniere neerslag in die literatuurbeskouing van die twintigste eeu. Saussure se opvatting van 'n sisteem van tekens wat op arbitêre en differensiële grondslag funksioneer, is op verskillende maniere van toepassing gemaak op die literatuur: die literêre teks is beskou as 'n teken; die literêre teks is beskou as 'n struktuur (d.w.s. 'n sisteem van tekens); 'n poging is aangewend om die sisteem ("langue") van die literatuur te agterhaal op grond van die spesifieke verskyningsvorme ("parole") daarvan.

Soos reeds genoem, vind die Saussuriaanse semio-strukturalisme onder andere sy toepassing daarin dat die kunswerk en dus ook die literêre teks as teken beskou word. Mukarovsky stel dit in "L'art comme fait sémiologique" (1934) onomwonde dat die probleem van die teken (tesame met die probleem van struktuur en waarde) relevant is vir alle sosiale wetenskappe omdat hulle hulle besig hou met verskynsels wat teken-gebonde is. Hy maak dus gebruik van Saussure se terminologie en isolasie van die sisteem in sy omskrywing van die kunswerk as semiotiese feit. Sy uitgangspunt is dat die kunswerk 'n outonome teken is wat nóg met die bewussyn van die skepper nóg met die bewussyn van die waarnemer daarvan gelykgestel kan word. Die kunswerk as outonome teken bestaan uit 'n artefak wat die waarneembare betekenaar is ("perceivable signifier"); 'n estetiese objek wat geregistreer word in die kollektiewe



bewussyn van lesers en funksioneer as betekening ("signification"); 'n verhouding met dit wat beteken word ("a thing signified") (vgl. Mukarovsky, 1976: 9). Laasgenoemde verhouding dui op die totale konteks van 'n gegewe milieu, eerder as op 'n spesifieke gegewe. Die representasionele kunste het volgens Mukarovsky ook 'n verdere semiotiese funksie: informasie. Die representasionele kunswerk verwys, net soos 'n informatiewe teken, na 'n spesifieke gegewe. Die essensiële verskil is dat die verhouding tussen die kunswerk en dit wat daardeur beteken word geen eksistensiële waarde het nie - die kunswerk kan dus nie aan die werklikheid getoets word nie.

Die moontlikheid om die kunswerk of literêre teks te sien as 'n Saussuriaanse sisteem van tekens is vroeg reeds deur die Praagse Skool ondersoek. Hulle publiseer in 1928 hulle "Theses" in die eerste bundel van die *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*. Hiervolgens wil hulle die literêre teks beskou as 'n Saussuriaanse sisteem van tekens of "struktuur" waarvan die betekenis bepaal word deur 'n interne struktuur van verhoudings en waarvan die verhouding met die werklikheid arbitrêr is (vgl. Robey, 1982: 46). Die referensiële verhouding tussen die struktuur of tekensisteem in kuns en die werklikheid word volgens hulle doelbewus 'onderdruk' deurdat die fokus val op die tekensisteem (Matejka, 1976: 274). Die verhouding tussen die kunswerk as struktuur (dus geslote sisteem) en die werklikheid geniet besondere aandag in die semiotiek van die Praagse Skool. Hiervan is Roman Jakobson se omskrywing van die ses funksies teenwoordig in taalgebruik 'n voorbeeld (vgl. Jakobson, 1960: 350-377). Hy steun gedeeltelik op voorstelle van Mukarovsky dat daar vier funksies aanwesig is in enige spreekakte: die referensiële, die ekspressiewe, die konatiwew en die estetiese. Volgens Jakobson bestaan daar ses funksies wat korrespondeer met die ses komponente aanwesig in enige kommunikasiehandeling: die sender (emotiewe funksie), die ontvanger (konatiwew funksie), die konteks (referensiële funksie), die kode (die metalinguale funksie), die kontak (die fatiese funksie), die boodskap (die poëtiese funksie). In die geval van die poëtiese funksie is die gerigtheid ("Einstellung") van die kommunikasiehandeling op die boodskap self. Alhoewel die poëtiese funksie dominant is in die verbale kunswerk is die ander funksies steeds teenwoordig. Dit impliseer dat die referensiële funksie (wat die verhouding tussen die boodskap en die konteks bepaal) steeds aanwesig is: dit word dus nie buite rekening gelaat nie, maar bloot binne 'n vollediger perspektief geplaas. Daar word ook geargumenteer dat die verhouding met die werklikheid juis beklemtoon word deur die fokus op die tekensisteem (of boodskap) as sodanig. Die waarneming van die werklikheid wat vasgevang en ge-outomatiseer is in die tekensisteme wat dit artikuleer, word hierdeur opgehef - op 'n wyse soortgelyk aan die vervreemding

("ostranenie") beskryf deur die Russiese Formalisme (vgl. Robey, 1982: 46). Ook hieruit blyk die invloed van Saussure op die wyse waarop die literêre teks en sy funksionering beskou word.

Die mees ambisieuse toepassing van Saussure se opvattinge blyk uit die formulering van 'n "structuralist poetics" (vgl. Culler, 1975). Om dit te verwesenlik word daar teruggekeer na Saussure se onderskeid tussen "langue" en "parole". Die strukturalistiese voorstel is dat daar ook in die literatuur sprake is van 'n sisteem ("langue") wat in individuele tekste ("parole") gemanifesteer word. Die strukturalistiese opgaaf is dat dit die taak van literatuuronderzoek is om die "langue" of sisteem van literatuur te ondersoek, eerder as individuele tekste (vgl. Culler se opstel "Beyond interpretation", 1981: 3-17). 'n Strukturalistiese poëtika gebruik individuele tekste as die middel waardeur die struktuur of sisteem van literatuur beskryf kan word. Hierdie struktuur of sisteem van literatuur sal slegs gedeeltelik gemanifesteer word in die individuele teks. Die struktuur moet ook voorsiening maak vir tekste wat nog gerealiseer kan word (net soos in die geval van die linguistiese sisteem). Die strukturalistiese narratologie, 'n belangrike komponent van die Franse strukturalisme, is hiervan 'n belangrike voorbeeld (vgl. Fokkema en Kunne-Ibsch, 1978: 56). Die werk van Greimas, Bremond, Todorov, Barthes en Genette is voorbeelde van die poging om 'n strukturalistiese poëtika te konstrueer. 'n Voorbeeld hiervan is Todorov (*Grammaire du Décamerón* - 1969) se veronderstelling dat die narratiewe struktuur of "langue" ooreenkomste sal vertoon met 'n linguistiese struktuur soos bv. die sin.

Om saam te vat: die semio-strukturalistiese tradisie wat sy oorsprong het by Saussure is 'n belangrike en produktiewe paradigma in literatuuronderzoek. Saussure se opvattinge het 'n belangrike invloed uitgeoefen op die literatuuronderzoek in die twintigste eeu deurdat die literatuur as tekensisteem beskou en as sodanig ondersoek is. Die omvang van sy invloed moet ook verder bepaal word aan die hand van die post-strukturalisme wat deur 'n terugkeer na Saussure se omskrywing van die konsep teken die hele Westerse filosofiese tradisie bevraagteken.

### 1.2.3 Verdere insette uit die semiotiek: Peirce

Die werk van die Amerikaanse filosoof Peirce het, soos reeds gesê is, eweneens 'n belangrike invloed uitgeoefen op die bestudering van tekens in die twintigste eeu.

Die postume publikasie van sy versamelde werk in agt dele vanaf 1931 tot 1958 het sy idees vir 'n breër gehoor toeganklik gemaak. Sy werk oor die teken is 'n uitvloeisel van sy werk as logikus. Peirce omskryf die term "logika" onder andere as die wetenskap waarin die wette van redenering ondersoek word. Omdat hy oortuig is dat die mens in tekens dink, stel hy die logika gelyk aan die semiotiek: "it (logic - LV) is the science of the necessary laws of thought, or, still better (thought always taking place by means of signs), it is general semeiotic, treating not merely of truth, but also of the general conditions of signs being signs" (1965: 1.444).<sup>6</sup> Omdat hierdie gebied voor Peirce se tyd nie op 'n sistematiese wyse ondersoek is nie, voel hy homself die grondlegger van 'n nuwe dissipline: "I, am as far as I know, a pioneer, or rather a backwoodsman, in the work of clearing and opening up what I call *semeiotic*, that is the doctrine of the essential nature and fundamental varieties of possible semiosis; and I find the field too vast, the labour too great, for a first-comer." (1965: 5.488).

Anders as Saussure, omskryf Peirce die teken nie as 'n tweeledige entiteit nie, maar as 'n drieledige verhouding tussen 'n teken, sy objek en sy interpretant. Hy beweer dat hierdie drieledigheid op geen manier gereduseer kan word tot verhoudings tussen pare nie (1965: 5.484). Volgens Peirce se definisie is die teken "something which stands to somebody for something in some respects or capacity" (1965: 2.228). Dit waarna die teken of "representamen" verwys, word deur Peirce die "object"<sup>7</sup> genoem. Anders as wat die algemene gebruik van die woord suggereer, verwys die term "object" nie noodwendig na iets konkreet nie: alles denkbaar en ondenkbaar kan die "object" van 'n teken wees. Die term "denotatum" word soms in plaas van "object" gebruik. Indien wel, moet "denotatum" ('n klas van objekte) onderskei word van "designatum" ('n spesifieke objek) (vgl. Van Zoest, 1978: 29-30). Die teken of "representamen" staan vir die "object" op grond van dit wat Peirce die "ground" noem (bv. 'n stel reëls of konvensies, 'n kode). Die "interpretant" ontstaan wanneer die "representamen" geïnterpreteer word: dit is die nuwe teken in terme waarvan die representamen voorgestel word. Om vas te stel wat die "interpretant" van 'n teken is, moet dit uitgelê word in terme van 'n ander teken wat op sy beurt 'n "interpretant" het wat voorgestel moet word deur 'n volgende teken - 'n proses wat tot in die oneindigheid voortduur. In hierdie proses van oneindige semiosis ("unlimited semiosis") word die een teken dus ad infinitum met 'n ander vervang. Die implikasie

---

<sup>6</sup> Dit is algemene praktyk om in die geval van Peirce se werk gebruik te maak van volume- en paragraafverwysings in plaas van bladsyverwysings.

<sup>7</sup> Om terminologiese verwarring te vermy, word die terme nie vertaal nie.



hiervan is dat die semiotiese entiteit slegs in terme van homself verklaar word en nie in terme van 'n objektiewe entiteit nie: "Semiosis explains itself by itself." (Eco, 1976: 71). Aspekte van die post-strukturaliste se denke word reeds op hierdie punt vooruitgeleef deur Peirce. Derrida wys daarop dat Peirce reeds ver beweeg in die rigting van die de-konstruksie van die transendentale betekende ("transcendental signified") wat op gerusstellende wyse 'n einde sal bring aan die oneindige heenwys van een teken na 'n volgende teken (1976: 49). Hierdie opvatting van Peirce voorsien ook die post-strukturalistiese insig dat die literêre kritiek nie aanspraak kan maak op 'n besondere status binne die semiotiese proses nie, omdat die interpretasie van 'n semiotiese ketting slegs 'n verdere semiotiese ketting is wat op sy beurt geïnterpreteer kan word (vgl. Lentricchia, 1980: 161). Die proses van oneindige semiosis het ook implikasies vir die strukturalistiese behoefte om die "langue" van die individuele teks of die literatuur te agterhaal. So 'n betekenisstelsel of metataal kan nie aanspraak maak op finaliteit nie omdat dit weer interpreteerbaar is.

Kenmerkend van Peirce se denke is die klassifikasie in trigotomieë wat voortvloei uit sy fundamentele onderskeid tussen drie kategorieë van sinswyse: "Firstness", "Secondness" en "Thirdness". Hieruit volg die drieledige indeling van tekens volgens die aard van hulle "ground": "qualisigns", "sinsigns", "legisigns". Op grond van hulle interpretante word nog 'n drieledige indeling van tekens gemaak: "Rhemes", "Dicisigns", "Arguments". Die trigotomie wat egter die meeste inslag gevind het en die mees vrugbare toepassing gevind het in die lees van literêre tekste, is die klassifikasie van tekens op grond van die aard van die verhouding tussen die "representamen" en die "object": ikoon, indeks en simbool. In die geval van die ikoon is daar in sekere opsigte 'n ooreenkoms tussen die "representamen" en die "object" - Peirce verwys na prente, foto's, geometriese diagramme, algebraïese formules en die ideografiese skriftekens wat gebruik word in sekere kulture as voorbeelde van ikone. In sy bespreking van ikonisiteit wys Eco daarop dat die verhouding tussen "representamen" en "object" wel kultureel gekodeer is sonder om te beweer dat dit 'n volkome arbitrêre verhouding is (Eco, 1976: 191-192). In die geval van die indeks is die verhouding tussen die "representamen" en die "object" een van kontiguiteit; daar is 'n "real connection" (Peirce, 1965: 2.286) tussen die teken en dit waarna dit verwys ('n voetspoor, die gat wat 'n koeël maak). In sekere gevalle is daar by die indeks 'n kousale verband tussen die "representamen" en die "object" (vgl. die bekende voorbeeld van rook wat 'n indeks is van vuur). Wanneer die verhouding tussen "representamen" en "object" berus op afspraak of konvensie, is daar sprake van wat Peirce 'n simbool noem. Daar is geen gemotiveerde of natuurlike verband tussen die

simbool en die "object" waarna dit verwys nie. Dit is belangrik om daarop te let dat hierdie trigotomie nie verwys na soorte tekens wat mekaar uitsluit nie. 'n Teken kan dus aspekte van al drie hierdie soorte verhoudings tussen "representamen" en "object" bevat - iets wat belangrik is by die interpretasie van die tekens wat in die aanloop tot die bundel (*yk*) gebruik word (bv. die buiteblad en die reeks handgeskrewe tekens op die tweede titelblad).

Hierdie drie-deling van Peirce het stewig posgevat in die literatuurondersoek. Daar word beweer dat die ikoniese element in tekens 'n belangrike rol speel in literêre taalgebruik of taalgebruik waarvan die poëtiese funksie dominant is. In poëtiese taalgebruik word 'n poging aangewend om die verband tussen "representamen" en "object" gemotiveerd te laat voorkom eerder as arbitrêr. Riffaterre verwys na die "catachresis" (woordmisbruik) in poëtiese taalgebruik en meen dat dit saam gaan met 'n poging om die arbitrêre verband tussen betekenaar en betekende gemotiveerd te laat voorkom: "the arbitrariness of language conventions seems to diminish as the text becomes more deviant and ungrammatical rather than the other way round." (1978: 21).

#### 1.2.4 Van die semio-strukturalisme na die post-strukturalisme: die voorbeeld van Roland Barthes

Die oorgang vanaf 'n strukturalistiese opvatting van die teken (dit wat sentraal staan in die semiotiek) na die post-strukturalistiese opvatting daarvan kan geïllustreer word aan die hand van verteenwoordigende voorbeelde uit die oeuvre van Roland Barthes. In sy vroeë werke *Mythologies* (1957) en *Elements of semiology* (1964) staan Barthes nog in 'n groot mate binne die semio-strukturalistiese tradisie. Sy breuk met die strukturalisme word die duidelikste gemanifesteer in *S/Z* (1970), 'n beskouing van Balzac se verhaal "Sarrasine". Barthes wys self op die duidelike oorgang vanaf die strukturalisme na die post-strukturalisme in sy werk soos blyk uit die ontwikkeling vanaf "Introduction à l'analyse structurale des récits" (1966) na *S/Z* (1970) (vgl. Culler, 1975: 242).

In *Elements of semiology* (1964) staan Barthes binne die semio-strukturalistiese tradisie met 'n sterk aksent op die linguistiese model as uitgangspunt. Saussure het beweer dat die linguistiek deel uitmaak van 'n meer omvattende wetenskap van tekens wat alle tekens bestudeer. Vir Barthes is dit onseker of daar enige tekens

buite die taal bestaan: "it appears increasingly more difficult to conceive a system of images and objects whose *signifieds* can exist independently of language" (1967: 10). Hy keer dus Saussure se stelling om: die linguistiek is nie deel van die semiologie nie; die semiologie is deel van die linguistiek. Hierdie standpunt maak dit moontlik om uit die linguistiek die analitiese konsepte te haal wat van nut kan wees vir die semiologiese ondersoek. Hierdeur kan daar ook eenheid in die verskillende velde van semiologiese ondersoek bewerkstellig word. In hierdie stadium meen Barthes dus dat alle betekenisstelsels deur die linguisties-strukturalistiese model beskryf kan word. Hy besef egter ook in die loop van die teks dat die strukturalistiese diskoers self die objek van ondersoek kan word. Die metataal kan self die objek word van 'n volgende metataal binne die proses van oneindige semiosis wat die oënskynlike van alle metatale vernietig. Die literêre kritiek en ook die strukturalistiese poetika staan dus nooit in 'n geprivilegeerde posisie buite hierdie betekenisproses nie.

Reeds in *Mythologies* begin Barthes met sy ondersoek na die wyse waarop tekens funksioneer. Dit sal uiteindelik lei tot sy opvatting dat die betekenisproses essensieel onstabiel is. In *Mythologies* ontmasker Barthes daardie teken wat homself voordoen as 'natuurlik' en gemotiveerd deur noukeurige aandag aan die wyse waarop tekens funksioneer in die bourgeois-samelewing. In die opstel "Myth today" (ingesluit in die 1970-uitgawe van *Mythologies*), artikuleer hy sy opvattinge met behulp van die semiotiese terminologie gemunt deur Saussure. Hy wys daarop dat daar drie elemente betrokke is by betekening: "we are dealing in any semiological system, not with two, but with three different terms. For what we grasp is not at all one term after the other, but the correlation which unites them: there are, therefore, the signifier, the signified and the sign, which is the associative total of the first two terms." (1979: 113). Dit wat Barthes mite ("myth") noem, is 'n sekondêre semiotiese sisteem, nl. 'n semiotiese sisteem waarvan die betekenaars reeds tekens (die asosiatiewe totaal van betekenaar en betekende) is in 'n primêre sisteem. Om die werking van die mite te ontmasker, ondersoek Barthes die wyse waarop dit as sekondêre semiotiese sisteem parasiteer op die primêre semiotiese sisteem.

Daarbenewens beweer Barthes dat die mite voorgee dat die verhouding tussen betekenaar en betekende 'natuurlik' eerder as konvensioneel en histories bepaal is: "We reach here the very principle of myth; it transforms history into nature." (Barthes, 1979: 129). Barthes noem dan ook die mite "depoliticized speech" (1979: 143) omdat dit 'n betekenisproses is wat ontken dat dit ideologies gefundeerd is. Sy

voorkeur is klaarblyklik vir die teken wat die aandag vestig op sy eie konvensionaliteit en historiesiteit as teken.

Volgens Barthes bestaan daar 'n literêre 'ideologie' wat hiermee korrespondeer, nl. die realisme. Die tradisie van die realisme gee voor om die wêreld weer te gee soos wat 'dit is'. Dit ontken dat die tekengebruik in die teks gereël word deur 'n betekenisstelsel wat konvensioneel en histories bepaal is en dus veranderlik is. Die realisme gee voor om die werklikheid te reflekteer, terwyl dit eintlik die werklikheid beteken ("at the very moment when these details are supposed to denote reality directly, all that they do, tacitly, is to signify it" - Barthes, 1982: 16). Hierdie waarnemings van Barthes oor betekening in die realistiese teks plaas 'n vraagteken oor die moontlikheid van representasie (die verhouding van 'n verband tussen die teken en die werklikheid) - dit wat deur die tradisie van die realisme as vanselfsprekend aanvaar word. Dit sluit aan by die post-strukturalistiese poging om die teken los te maak van sy objek of die betekenaar los te maak van die betekende - 'n stap waardeur die proses van betekening tot in die oneindigheid oopgemaak word.

Reeds in die aanvangsparagrafe van *S/Z* breek Barthes met die strukturalistiese poging om die stelsel of "langue" van die literatuur te vind ("to see all the world's stories...within a single structure" - 1974: 3). Sy opgaaf is eerder om die "difference" ('n woord wat uitwys na Nietzsche en Derrida) van die teks te erken en elke teks te sien as sy eie model (Barthes, 1971: 44). Hy werk vanuit 'n basiese tipologie van tekste gebaseer op evaluasie: hierdie evaluasie onderskei tussen dit wat "geskryf" kan word en dit wat nie "geskryf" kan word nie. Die skryfbare ("writerly") wat van die leser produsent van die teks maak, word gewaardeer bo die leesbare ("readerly") wat die leser reduceer tot konsument of blote verbruiker van die teks. Die leesbare teks word omskryf in terme van struktuur: dit is 'n teks waarin die oneindige spel van die wêreld tot stilstand gebring is deur 'n enkelvoudige stelsel (soos Ideologie, Genus, Kritiek) wat pluraliteit ophef. Daarom noem Barthes dit 'n produk. Die skryfbare teks op sy beurt is 'n proses eerder as 'n struktuur. Hierdie soort teks word ook omskryf in terme van die rol wat die tekens in die teks speel: "this text is a galaxy of signifiers, not a structure of signifieds" (Barthes, 1974: 5). As sodanig is die skryfbare teks voortdurend in beweging; dit het geen stabiele sentrum in 'n aantoonbare struktuur nie en geen eindpunt in 'n finale betekenis nie.

In *S/Z* gebruik Barthes 'n 'metode' wat die pluraliteit van die teks vier eerder as om dit te probeer afsluit in die uitwys van 'n struktuur. Dié 'metode' is om die teks te



verdeel in 'n aantal eenhede wat hy "lexias" noem en vyf kodes daarop toe te pas: 'n proairetiese (of narratiewe) kode, 'n hermeneutiese kode, 'n kulturele kode, 'n semiese kode, 'n simboliese kode. Dit wyk af van die strukturalistiese praktyk in die sin dat die verdeling van die teks in eenhede arbitrêr is en dat die vyf kodes wat hy toepas, gekies word uit 'n oneindige aantal moontlikhede (vgl. "the codes it (the text - LV) mobilizes extend as far as the eye can reach, they are indeterminable" - 1974: 5-6).

- Barthes se oorgang van die strukturalisme na die post-strukturalisme word bevestig deur sy opvatting in verband met die verskuiwing van die "werk" na die "teks" (vgl. 1977: 155-164; 1981: 32-45). Die "teorie van die teks" word onder andere ontwikkel deur die groep geassosieer met die tydskrif *Tel Quel* (Barthes, Derrida, Kristeva en Sollers). Hulle opvatting van die teks verplaas die klassieke opvatting in verband met die teks. Dit wat konvensioneel die teks geheet het, is eintlik 'n werk. Binne die post-strukturalistiese denke vervang die teks dus die werk. Die werk is 'n afgeslote produk met 'n stabiele betekenis. As sodanig het dit 'n bepaalde status - dit kan die 'waarheid' vasvang en daarom word die werk histories verbind aan institusies soos die reg, die kerk, literatuur en opvoeding. Juis op hierdie punt doen die werk 'n onreg aan taal: "It subjects us, and demands that we observe and respect it, but in return it marks language with an inestimable attribute which it does not possess in its essence: security." (Barthes, 1981: 32).

Die teks daarenteen is 'n aktiwiteit, 'n produksie: "the Text is experienced only in an activity of production." (Barthes, 1977: 157). Kristeva se moeilik-vertaalbare term "signifiante" word ook in hierdie verband gebruik: teenoor "signification" suggereer dit die oneindige en onafsluitbare proses van betekening.

Alhoewel die teks en die werk nie in opposisie met mekaar staan nie (die een is 'n objek, die ander 'n aktiwiteit), stel Barthes hulle wel teenoor mekaar (vgl. 1977: 158-161). Die verskil tussen hulle kan onder andere in terme van die teken geïdentifiseer word: die werk word afgesluit in 'n finale betekende; daarenteen veronderstel die teks die oneindige uitstel van die betekende. Die werk is onderworpe aan die outoriteit van die outeur as vader en eienaar: hy is die oorsprong van die werk. Die teks kan gelees word sonder die waarborg van die outeur. Indien die outeur terugkeer na die teks, is dit as gas en nie as outoriteit nie. Sy lewe word (in terme van die "teorie van die teks") nie gesien as die oorsprong van die teks nie, maar as 'n fiksie daarvan. Daarom gebruik Barthes die metafoor van die organisme vir die werk en die metafoor van die netwerk vir die teks (1977: 161). Later sal hy teruggaan na die



etimologie van die woord "teks" ('n weefsel, iets wat geweef is) om die verskil in die tradisionele opvatting van die teks (wat daarvan 'n werk maak) en die post-strukturalistiese opvatting van die teks te beskryf. Die tradisionele opvatting het die aksent geplaas op die voltooide tekstiel; die teks is gesien as 'n sluier waaragter die 'waarheid' of die 'betekenis' gevind moes word. Die post-strukturalistiese opvatting van die teks sien dit nie as sluier nie, maar as tekstuur en selfs as web (1981: 39).

Om hierdie rede is dit in die wese van die teks dat dit enige poging om dit te verhef tot metataal weerstaan: "Part of the theory of the text involves the destruction of metalanguage" (Young, 1981: 31). In hierdie opsig vernietig die post-strukturalistiese opvatting van die teks sekere grense. In die eerste plek hef dit die grense tussen skryf en lees op (vgl. "it also insists strongly on the (productive) equivalence of writing and reading" - Barthes, 1981: 42). Ook die onderskeid tussen die literêre teks ("writing") en die kritiese diskoers daarvoor ("criticism") word uitgewis.

Alhoewel Barthes se werk in sekere opsigte kontroversieel is, bring dit perspektiewe wat belangrik is by die semiotiese ondersoek van 'n literêre teks. In sy vroeë werk en in sy streng strukturalistiese fase lê hy klem op die konvensionaliteit en historisiteit van die teken waardeur representasie in die literêre teks geproblematiseer word. Nietemin voel hy betekening kan afgesluit en omvattend beskryf word binne 'n linguisties-strukturalistiese model. In sy latere werk, wat nader staan aan die post-strukturalisme, benadruk hy dit egter dat tekens funksioneer binne 'n oneindige proses wat vir hom toenemend onvoorspelbaar en onafsluitbaar lyk.

### 1.2.5 Post-strukturalisme: Derrida

Die semio-strukturalistiese tradisie wat begin by Saussure het 'n besondere sterk invloed uitgeoefen op die literatuurbeskouing van die twintigste eeu. Die post-strukturalistiese tradisie wat teen die semio-strukturalisme reageer, is eweneens 'n radikale ingryp op die wyse waarop daar oor literatuur gedink word. Die semio-strukturalisme het (in navolging van die voorbeeld van Saussure) die teken en die struktuur as sisteem van tekens sentraal geplaas. Die post-strukturalisme se 'aftakeling' van die semio-strukturalistiese tradisie begin ook by die teken en wel in die werk van Derrida.

Derrida se beskouing van die teken staan sentraal in sy analise van die hele Westerse filosofiese tradisie. In "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences" (1966)<sup>8</sup> plaas Derrida die basiese aannames van die Westerse metafisika onder bespreking. Hy verwys daarna as 'n tradisie wat aan struktuur 'n sentrum, 'n teenwoordigheid, 'n oorsprong toeken en op daardie manier die vrye spel van struktuur aan bande lê (1978: 278). Later gebruik hy die term "logosentrisme" om die Westerse metafisika se behoefte aan die sentrum te beskryf. Met "logosentrisme" beskryf Derrida denke wat gebaseer is op 'n eksterne verwysingspunt buite homself - dit wat hy ook die "central signified, the original or transcendental signified" noëm (1978: 280). 'n Voorbeeld van hierdie soort denke is Plato se opvatting dat die taal ondergeskik is aan 'n idee, 'n referent of intensie wat buite die taal lê. Hierteenoor staan die opvatting van Saussure dat die idee nie taal voorafgaan nie, maar daardeur geproduseer word. Die Westerse metafisika sentreer om konsepsuele opposisies soos vorm-inhoud wat impliseer dat idees onafhanklik bestaan van die medium waarin hulle geformuleer word. Hierdeur word geïmpliseer dat taal 'n sekondêre status het en slegs bestaan om reeds bestaande idees oor te dra (vgl. Jefferson, 1982: 104).

Naas die logosentrisme staan die fonosentrisme. Die fonosentrisme plaas spraak ("speech") in 'n geprivilegeerde posisie met betrekking tot geskrewe taal ("writing"). Dit hou verband met die opvatting dat spraak 'n direkte toegang bied tot betekenis. Die fonosentrisme impliseer dus die volgende: "absolute proximity of voice and being, of voice and the meaning of being" (Derrida, 1976: 12). Binne die fonosentrisme veronderstel spraak 'n natuurlike verband met betekenis en is gesproke taal 'n deursigtige venster op betekenis (vgl. "It is the stage of transparance" - Derrida, 1976: 11). Volgens hierdie aanname is geskrewe taal sekondêr, 'n blote weergawe van spraak. Hierdie opvatting word onder andere verdedig deur die argument dat die mens praat voordat hy skryf en dat geskrewe taal in sekere kulture glad nie bestaan nie. Derrida keer hierdie hiërargie om en argumenteer dat geskrewe taal voor spraak kom en dat spraak beskou kan word as 'n vorm van geskrewe taal. Hierdie inversie bring nie 'n nuwe hiërargie waarin geskrewe taal domineer nie: die implikasie is dat

<sup>8</sup> 'n Rede gelewer by die Johns Hopkins universiteit se simposium oor "The Languages of Criticism and the Sciences of Man". In 1967 verskyn drie tekste van Derrida: *La voix et la phénomène* (vertaal as *Speech and phenomena* 1973); *Dé la Grammatologie* (vertaal as *Of grammatology* 1976) en *L'écriture et la différence* (vertaal as *Writing and difference* 1978) waarin bg. rede opgeneem is. Tot met die verskyning van die Engelse vertalings van sy werk het Derrida se invloed in die Engelssprekende wêreld hoofsaaklik berus op die genoemde opstel wat opgeneem is in *The structuralist controversy* (Macksey en Donato, 1972).

geen taalgebruik aanspraak kan maak op die teenwoordigheid ("presence") wat die direkte toegang van spraak na betekenis veronderstel nie.

Die metafisika van die logosentrisme en die fonosentrisme is dus die metafisika van 'teenwoordigheid' en die breuk daarmee word onder andere bewerkstellig deur terug te gaan na die teken: "the metaphysics of presence is shaken with the help of the concept of the *sign*." (Derrida, 1978, 281). Derrida formuleer sy opvatting oor die teken onder andere deur 'n 'herwaardering' van Saussure. Volgens hom staan Saussure enersyds binne die logosentrisme, andersyds daarbuite (vgl. Culler, 1982: 99-100). Saussure se bewering dat die taal differensieel en arbitêr funksioneer, gaan in teen die tradisie van die logosentrisme. Die konsep van die teken wat noodwendig die bestaan van 'n betekenaar en 'n betekende veronderstel, is daarenteen gewortel in die logosentrisme. Die blote bestaan van 'n betekenaar en 'n betekende (al beklemtoon Saussure dat hulle soos die verso en die recto van 'n vel papier is) impliseer dat daar een komponent is (die betekende) wat die ander voorafgaan en subordineer.

As konstituerende krag van die taal formuleer Derrida "*différance*". Die woord "*différance*" is afgelei van "*différer*" wat enersyds dui op "verskil" (in ruimte) en andersyds op "uitstel, vertraging" (in tyd). Die ongewone vorm "*différance*" klink in Frans dieselfde as die meer gebruiklike "*différence*". Die uitgang "-ance" maak dit moontlik om verskillende elemente in die woord te integreer: "difference-differing-deferment" (Culler, 1982: 97). Niks bestaan buite "*différance*" nie en daar is niks wat "*différance*" beheer nie: "Nothing - no present and in-different being - thus precedes *différance* and spacing. There is no subject who is agent, author, and master of *différance*, who eventually and empirically would be overtaken by *différance*." (Derrida, 1981: 28). Die logosentriese voorstelling van die taal as 'n struktuur met 'n sentrum (in die sin van oorsprong of teenwoordigheid) wat daarbuite staan, word dus omvergewerp deur Derrida se voorstelling van alle betekenisprosesse as "*différance...the systematic play of differences, of traces of differences, of the spacing by which elements are related to one another.*" (Derrida, 1981: 27).

"*Différance*" (ook die "gram" genoem) veronderstel 'n spel van verskille waarin sinteses en heenwysings verhoed dat enige element ooit absoluut teenwoordig is. Deur die formulering van "*différance*" as konstituerende krag van die taal, sluit Derrida aan by Saussure terwyl hy hom terselfdertyd ook van Saussure distansieer. In sy omskrywing van "*différance*" beklemtoon hy Saussure se beginsel van differensie,

maar beweeg weg van die konsep van die teken om te verhoed dat "différance" 'n entiteit word en in die proses 'n metafisiese konsep. "Différance" skakel dus hiërargie sowel as substansie uit. In die plek van die semiologie se rigiede opvatting van die teken stel Derrida die "grammatologie" (Derrida, 1976: 51).

Die teken funksioneer binne die veld van "différance". Die teken is nie 'n eenheid nie, maar 'n heterogeneïteit: dit funksioneer nie op grond van die ooreenkoms tussen die twee sogenaamde komponente van die teken nie, maar op grond van hulle verskil. Daarom word daar gesê: "The sign marks a place of difference." (Spivak, 1976: xvi). Om hierdie rede plaas Derrida die teken "sous rature" ("under erasure"): 'n woord word geskryf, deurgehaal en dan word beide die woord en die deurhaling behou. Omdat die woord onakkuraat is, word dit deurgehaal; omdat dit nodig is, word dit behou (Spivak, 1976: xiv). Seker die bekendste voorbeeld by Derrida geld juis die teken: "the ~~sign~~ is that ill-named ~~thing~~, the only one, that escapes the instituting question of philosophy: 'what is...?'" (1976: 19). Hiermee erken hy die onakkuraatheid van die 'konsep' teken en bevestig terselfdertyd die nodigheid daarvan. Hy besef dat hy gevange is binne die konsepte van dit wat hy dekonstrueer (Spivak, 1976: xviii).

In die teken is daar ook altyd sprake van die invloed van ander tekens en ander gebruike van daardie teken. Hierdie "traces" is slegs teenwoordig in hulle afwesigheid - die "trace" is aanwesig en afwesig op dieselfde moment. Op die oomblik wat die "trace" homself aanbied, vervaag dit. Juis hierom bestaan die lees van die teks nie uit 'n gekontroleerde en geordende vervanging of substituering van die een element ("betekenaar") met 'n ander ("betekende") nie: "Reading a text is more like tracing this process of constant flickering" (Eagleton, 1984: 128).

"Différance" veronderstel dus die opheffing van dit wat Derrida die "transcendental signified" noem (vgl. 1978: 280). Hierdeur word die domein en die spel van betekening tot in die oneindigheid uitgebrei. In die plek van 'n geslote struktuur van tekens kom 'n oop ketting van betekening ("chain of signification" - Jefferson, 1982: 107) waarin die een betekenaar binne tyd en ruimte oneindig verskil van en tog uitwys na 'n ander. Binne Derrida se opvatting van die taal word die beweging van die betekenaar na die betekende onderbreek; die beweging is nou van betekenaar na betekenaar (vgl. Harland, 1987: 134-135). Betekening is betekenaars in beweging, is betekenaars wat voortdurend wegwys van hulleself - Derrida verwys na die "indefinite referral of signifier to signifier" (1978: 25). Die beweging van betekening het dus geen



begin of einde nie: dit is "an objective and impersonal movement of meaning...the movement of signifying is created by the *pull* of a vacuum, endlessly advancing and opening up ahead." (Harland, 1987: 151). Die opheffing van die "transcendental signified" impliseer nie dat die betekenaar in sy plek primêr of fundamenteel word in die betekenisproses nie - daardeur sou dit in 'n blote inversie 'n "transcendental signifier" word (Derrida, 1976: 324). In die afwesigheid van 'n transendentale verwysingspunt neem die taal 'n energie en kreatiwiteit van sy eie aan.

Die oneindige spel wat ontketen word deur die opheffing van 'n transendentale verwysingspunt, beklee 'n belangrike plek in Derrida se denke. Deur die spel word die logosentriese metafisika van teenwoordigheid afgetakel: "Play is the disruption of presence." (Derrida, 1978: 292). Derrida wys daarop dat daar verskillende interpretasies van hierdie spel is; dit is tegelyk ook twee verskillende interpretasies van interpretasie. Daar is die spel as nostalgie vir die verlore of onmoontlike teenwoordigheid, vir die afwesige oorsprong (wat Derrida uitwys by Rousseau). Daar is egter ook die onveilige en onseker spel sonder die sekuriteit van 'n oorsprong of 'n uiteindelijke 'waarheid' wat op vreugdevolle wyse bevestig en gevier word in die werk van Nietzsche (Derrida, 1978: 292). In 'n geval soos dié van Rousseau is dit 'n veilige en sekere spel beperk tot die substitusie van gegewe, teenwoordige elemente - ook gemanifesteer in die semio-strukturalistiese hantering van die teken. Daarteenoor staan die spel wat 'n bevestiging is van 'n universum van tekens waarin daar geen oorsprong en ook geen finale betekende is nie, slegs die avontuur van die "trace". Dit is kenmerkend van die post-strukturalistiese opvatting van die teken.

### 1.3 Die kode

#### 1.3.1 Die prominensie van die konsep kode

Sedert die vyftigerjare het die gebruik van die begrip "kode" in die semiotiek en verwante dissiplines in 'n besondere mate toegeneem. Die oorsake vir die oplewing kan op verskillende plekke gesoek word. Die verskyning van Shannon en Weaver se *Mathematical theory of communication* (1948) en Jakobson en Halle se *Fundamentals of language* (1956) kan as 'n rede vir die oplewing aangevoer word (Eco, 1984: 166). Ook die vertaling en erkenning van die werk van die Russiese Formaliste (veral hulle belangstelling in die literatuur as 'n "kode sonder 'n boodskap"), Barthes se *S/Z*, die werk van die Sowjet-semiotikus Lotman en die verskyning van Eco se *A theory of*

*semiotics* word gesien as faktore wat aanleiding gee tot die hoë gebruiksfrekwensie van die term (Fokkema, 1985: 643). As gevolg van die diffuse gebruik van die begrip het die betekenis daarvan besonder ruim geword. Juis om hierdie rede word die nuttigheid en presiese toepaslikheid van die begrip vir die literatuurwetenskap soms bevraagteken.

Die belangrikste besware teen die gebruik van die begrip kode in die literatuurwetenskap word veroorsaak deur 'n poging om die begrip soos gedefinieer in kommunikasieteorieë letterlik van toepassing te maak op die literêre teks. Dit is veral sekere aspekte van die kommunikasieteorie se definisie van die kode wat beskou word as onversoenbaar met die wyse waarop die literêre teks funksioneer. Binne die kommunikasieteorie veronderstel die gebruik van die begrip kode onder andere die volgende: 'n voorafbestaande afspraak tussen die bron en die bestemming, 'n direkte een-tot-een korrelasie tussen betekenaar en betekende, die funksie om 'n bestaande boodskap te encodeer sodat dit uiteindelik gedekodeer kan word om sy oorspronklike vorm aan te neem (Fokkema, 1985: 648-655). Hieruit volg dit dat iets so kompleks as die taal nie 'n kode in bogenoemde sin kan wees nie. In die geval van taal en literatuur kan so 'n rigiede opvatting van die kode nie gehandhaaf word nie en word dit trouens ook nie gedoen nie.

### 1.3.2 Die kode as strukturalistiese konsep

Selfs 'n vlugtige ondersoek na die wyse waarop die begrip kode gebruik word, toon dat dit meestal in verband gebring word met 'n sisteem of struktuur. Saussure maak slegs 'n enkele keer in *Cours de linguistique générale* melding van die kode en wel wanneer hy praat van die kode van die taal: "the combinations by which the speaking subject uses the code of the language in order to express his personal thought" (aangehaal in Fokkema, 1985: 644). Barthes wys in *Elements of semiology* daarop dat dit binne die Saussuriaanse raamwerk moontlik is om die "langue" gelyk te stel aan die kode en die "parole" aan die boodskap (1967: 18). Hy omskryf die "langue" - en dus die kode - as 'n gesistematiseerde stel konvensies wat nodig is vir kommunikasie (Barthes, 1967: 13).

In *A theory of semiotics* (1976) definieer Eco die kode as dit wat die korrelasie tussen die twee komponente van die teken reguleer: "A code is a system of signification insofar as it couples present entities with absent units." (1976: 8). Hy differensieer

ook nog verder. Hy wys daarop dat 'n geslote sisteem wat funksioneer op grond van 'n stel interne reëls dikwels 'n kode genoem word (bv: die fonologiese kode). Hiervoor gebruik hy die term s-kode ('n afkorting vir sisteem-kode). Die benoeming "kode" is streng gesproke slegs van toepassing op die komplekse soort reël wat die verhouding tussen elemente uit een sisteem en elemente uit 'n ander sisteem bepaal. Uit hierdie onderskeid blyk dit dat die kode 'n manier is om elemente te klassifiseer en organiseer sowel as 'n middel om dit oor te dra en te kommunikeer.

Deurdat Eco die aksent laat val op teken-produksie, is daar eerder sprake van teken-funksies ("sign-functions") as van tekens ("signs"). Die tekenfunksie word slegs gerealiseer wanneer twee "functives" ("expression" en "content") met mekaar gekorreleer word op grond van 'n kode: "Thus signs are the provisional result of coding rules which establish *transitory* correlations of elements, each of these elements being entitled to enter - under given coded circumstances - into another correlation and thus form a new sign." (1976: 49). Die teken bestaan dus binne 'n komplekse netwerk van veranderende verhoudings wat deur kodes daargestel word. Volgens Eco verskaf kodes nie soseer die reëls wat tekens organiseer nie, maar wel die reëls wat tekens genereer. Daar is ook sprake van 'n dialektiek tussen kodes en boodskappe in dié sin dat kodes die genereer van boodskappe beheer, terwyl die nuwe boodskappe die kodes kan herstruktureer - iets wat die kreatiwiteit van taal demonstreer (Eco, 1976: 161).

Die korrelasie tussen elemente uit twee verskillende sisteme wat deur die kode gereël word, is nie gemotiveerd nie maar kultureel bepaal. Die kode is 'n stel reëls waarvan die gebruik berus op ooreenkoms of konvensie. Hierdie konvensies kan eksplisiet of implisiet wees (vgl. "a code is a system of signs governed by rules agreed (explicitly or implicitly) between the members of a using culture." - O'Sullivan, 1983: 36).

Eksplisiete of uitgesproke konvensies kom meestal voor by artifisiële kodes (soos die Morse kode). In die geval van die taal en die literatuur is die kodes dikwels onuitgesproke ooreenkomste tussen gebruikers van die kode.

Daar word beweer dat enige boodskap (hoe eenvoudig ook al) eintlik 'n teks is waarin verskillende kodes saambestaan: "What is commonly called a 'message' is in fact a text whose content is a multilevelled *discourse*. ...A text represents the result of the coexistence of many codes" (Eco, 1976: 57). Dit geld veral ook die literêre teks waarin 'n pluraliteit van kodes voorkom. Die saambestaan van kodes in 'n teks kan gedeeltelik beskryf word aan die hand van 'n onderskeid tussen denotatiewe en

konnotatiewe kodes. Onder die woord "denotasie" word gewoonlik verstaan: die letterlike betekenis van 'n woord, ook die grondbetekenis of kognitiewe betekenis genoem. Met "konnotasie" word gedui op die geheel van assosiasies wat deur 'n woord opgeroep kan word, maar wat nie behoort tot die denotasie van die woord nie (vgl. Van Gorp, 1986: 81). 'n Denotatiewe kode reël dus die verhouding tussen betekenaar en betekende op die eerste of primêre vlak. 'n Konnotatiewe kode is gebaseer op 'n voorafgaande kode ("the characteristic of a connotative code is the fact that the further signification conventionally relies on a primary one" - Eco, 1976: 55).

Barthes wys in *Elements of semiology* op die verskillende wyses waarop die konnotatiewe kode 'afgelei' word van die denotatiewe kode. In die eerste plek kan die denotatiewe of primêre betekenisstelsel 'n betekenaar wees in die konnotatiewe of sekondêre betekenisstelsel. Barthes stel dit as volg (hy gebruik Hjelmslev se terme "expression" en "content"): "a connoted system is a system whose plane of expression is itself constituted by a signifying system" (1967: 90). Die literatuur is volgens Barthes 'n voorbeeld van so 'n konnotatiewe betekenisstelsel omdat dit gebaseer is op die denotatiewe betekenisstelsel van die taal. Om hierdie rede word die literatuur 'n sekondêre betekenisstelsel ("second order semiological system") genoem: items wat alreeds tekens is in die primêre betekenisstelsel van die taal word bv. in die poësie 'georganiseer' volgens die bykomende konvensies van die sekondêre betekenisstelsel van die poësie (vgl. Culler, 1974: 981). Barthes wys ook op 'n ander en 'teenoorgestelde' vorm van konnotasie waarin die primêre of denotatiewe betekenisstelsel nie die betekenaar ("expression") in die tweede stelsel is nie, maar wel die betekende ("content"). Dit is die geval met enige metataal - "a metalanguage is a system whose plane of content is itself constituted by a signifying system" (Barthes, 1967: 90).

Daar is al verskeie voorstelle gemaak in verband met die verskillende kodes wat op die spel is by die lees van 'n literêre teks. Lotman omskryf die kode as volg: "a closed set of meaningful units and rules governing their combination, rules which allow for the transmission of certain messages." (1977: 20). Hy identifiseer ten minste twee kodes in die literêre teks, nl. die kode van die taal en 'n literêre kode. Laasgenoemde kode is supralinguaal in die sin dat dit nie beperk is tot 'n bepaalde taal nie.

Fokkema brei uit op Lotman wanneer hy vyf kodes identifiseer wat voorkom in die literêre teks: die linguistiese kode, die literêre kode (wat die koherensie van die teks sowel as die belangrikheid van konnotasies en die aanvaarbaarheid van afwykende taalgebruik veronderstel), die genre-kode, die periode- of sosio-kode, die kode van



die outeur se idiolek (1985: 643-656). Culler identifiseer verskillende konvensies wat in werking tree by die lees van poësie. Gesamentlik konstitueer hulle 'n poëtiese kode ('n sekondêre betekenisstelsel) wat berus op die primêre betekenisstelsel van die taal. Hy identifiseer konvensies rakende die referensialiteit, die koherensie, die mimetiese vorm, die betekenisvolheid ("significance"), die simboliese ekstrapolasie en die self-refleksiwiteit van die poësie (vgl. Culler, 1975: 161-188; 1974: 981-982).

Die omskrywing van die literêre kode as 'n stel konvensies wat die werking van 'n stelsel beheer, het gelei tot die gebruik van die begrip "competence" binne die konteks van die literatuur. Die begrip "competence" uit die Chomskyaanse taalkunde is deur Culler aangepas vir gebruik in die letterkunde. Met "literary competence" verwys Culler na die beheer oor die stel konvensies wat gebruik word by die lees van literêre tekste (1975: 118). Anders as in die geval van "linguistic competence" is die "literary competence" nie ingebore nie, maar aangeleer deur ervaring. Die "competence" wat nodig is by die lees van 'n teks is dus vervat in hierdie stel konvensies; tog kweek die teks in 'n sekere mate ook 'n vaardigheid vir sy eie lesing by die leser (vgl. Eco, 1979: 8). Besware hierteen kom van die kant van die post-strukturaliste wat 'n vraagtken plaas by die opvatting dat daar wel sulke interpretatiewe strukture bestaan wat uiteindelik sou korrespondeer met 'n oorkoepelende struktuur in die menslike denke (Norris, 1982: 3).

Uit die voorafgaande bespreking van die "kode" blyk dit dat hierdie begrip stewig gewortel staan in die strukturalistiese tradisie. Die kode is sinoniem met 'n stelsel of struktuur. Die populariteit van die kode het, volgens Eco, verband gehou met die wyse waarop die kode orde afgedwing het op beweging en struktuur op gebeure. Kodes het dit moontlik gemaak om te praat van 'n identifiseerbare 'taal' waar daar vroeër slegs sprake was van lukrake impulse en dialektiese kontradiksies. Eco se konklusie is: "Perhaps it was a short 'rationalistic' season; as soon as it was possible, poststructuralism replaced codes with drives, *désirs*, pulsions, drifts." (1984: 163).

### 1.3.3 Die verplasing van die kode

Die wyse waarop die strukturalistiese konsep van die kode verplaas word deur die poststrukturalisme, kan gedemonstreer word aan die manier waarop Barthes die begrippe denotasie en konnotasie sowel as die begrip kode hanteer in *S/Z*. Volgens

hom word die hiërargie geïmpliseer deur denotasie en konnotasie bevraagteken deur diegene wat sê dat die taal (algemeen beskou as 'n primêre denotatiewe sisteem) 'n sisteem is soos enige ander. Hulle beweer verder dat die taal nie kan aanspraak maak op 'n geprivilegeerde posisie as die norm en lokus van primêre en oorspronklike betekenis nie. In hierdie opsig stem dit ooreen met die post-strukturalistiese bevraagtekening van 'n oorsprong of sentrum. Wanneer denotasie in verband gebring word met 'waarheid' en 'objektiwiteit', word dit gedoen uit 'n eerbied vir die prestige van die linguistiek. Die doelwit van bg. hiërgisering is om afsluiting te bereik: "the endeavour of this hierarchy is a serious one: it is to return to the closure of Western discourse (scientific, critical, or philosophical), to its centralized organization, to arrange all the meaning of a text in a circle around the hearth of denotation (the hearth: center, guardian, refuge, light of truth).": (1974:7).

Barthes beweer dat die denotasie nie die eerste of primêre betekenis is nie, maar slegs voorgee om dit te wees. In werklikheid is dit slegs die laaste van die konnotasies, nl. die superieure mite waardeur die teks terugkeer na die taal self, na die aard van die taal en die taal as waarheid ("the nature of language and language as nature"). Volgens hierdie opvatting vertel die denotatiewe sisteem aan ons iets letterlik, eenvoudig en waar: "simple, literal, primitive: something true, in relation to which all the rest (which comes afterwards, on top) is literature" (1974: 9). Die bevraagtekening van die hiërargie van denotasie en konnotasie waarvolgens denotasie eerste sou kom, is dus 'n korrektief vir die opvatting dat die korrelasie daargestel deur die denotatiewe kode 'natuurlik' of 'waar' is (vgl. Scholes, 1982: 144).

Die kodes wat Barthes hanteer by die lees van Balzac se "Sarrasine" in *S/Z* verskil aansienlik van die strukturalistiese konsep wat hierbo beskryf is. Hierdie kodes het nie die status van 'n model nie; hulle is bloot voorvalle van "parole" sonder 'n uiteindelijke "langue". Hulle kan dus nie gereduseer word tot 'n struktuur nie. Hieruit volg dit dat die teks op sy beurt ook nie gereduseer kan word tot 'n struktuur wat afgelei kan word van dié van die kode nie. Hierdie kodes neem deel aan die proses van die teks en soos die teks kan hulle nie afgesluit word nie (Jefferson, 1982: 102). In *S/Z* spreek Barthes hom uit teen die strukturalistiese behoefte om te bewys dat literêre tekste afkomstig is van of verwys na 'n transendentale model; literêre tekste kan slegs na ander tekste verwys. Die werklikheid self word gesien as 'n teks gekonstitueer deur kodes. In die konteks van hierdie omvattende tekstualiteit is die kode dus nie 'n sisteem in die strukturalistiese sin van die woord nie; dit is eerder 'n "perspective of quotations, a mirage of structures" (Barthes, 1974: 20). Die elemente

in die teks is 'oorblyfsels' van dit wat reeds as teks (in die breedste sin van die woord) bestaan: "they are so many fragments of something that has always been already read, seen, done, experienced; the code is the wake of that already." (1974: 20).

Die kode word geken aan 'n betekenaar wat onstabiel is, wat verdwyn en differeer - volgens Barthes is die "site of the signifier" (1974: 12) die vertrekpunt of die doelwit van die kode. Barthes skryf aan die kode dieselfde beweeglikheid en 'afwesigheid' toe wat die post-strukturalisme identifiseer in die teken. Hy beskryf dit onder andere as 'n lugspieëling, 'n beweging uit die teks uit: "The code is a perspective of quotations, a mirage of structures; we know only its departures and returns; the units which have resulted from it (those we inventory) are themselves, always, ventures out of the text, the mark, the sign of a virtual digression toward the remainder of a catalogue" (1974: 20). Hy noem dit ook 'n stem wat net af van die verhoog af naas elke uiting hoorbaar is: "Alongside each utterance, one might say that off-stage voices can be heard: they are the codes" (1974: 21). In hierdie opsig is dit die funksie van die kode om elke uiting van sy oorsprong los te maak ("de-originate the utterance" - 1974: 21) en op hierdie manier binne die oneindige spelgebied van betekening te plaas. Dit kan vergelyk word met Derrida se poging om die sentrum of die oorsprong, 'n eksterne verwysingspunt uit die beweging van betekening te verwyder. Die kode is, in die geval van Barthes se *S/Z*, dus geen transendentale struktuur waartoe die teks gereduseer kan word nie.

Die 'status' van die werklikheid, die outeur en die leser word geraak deur Barthes se opvatting van 'n intertekstualiteit bestaande uit kodes. Subjekte word ook gereduseer tot kodes, of die illusionêre produkte van kodes (Jefferson, 1982: 103). Die outeur van die teks (Balzac, Breytenbach) word 'n versameling kodes wat in werking tree by die lees van die teks. Die biografie van die outeur is 'n teks soos enige ander wat as sodanig geen voorrang of privilegie geniet nie. In "The death of the author" (oorspronklik gepubliseer in 1968) skryf Barthes oor "die dood" van die klassieke opvatting van die outeur as subjek van die teks: "writing is the destruction of every voice, of every point of origin. Writing is that neutral, composite, oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost" (1977: 142). Hiermee word nog 'n transendentale sentrum of oorsprong van die teks uit die weg geruim. In dieselfde teks kondig Barthes "die geboorte" van die leser aan ten koste van die outeur. Wat geld vir die outeur, geld egter ook vir die leser. Ook hy is teenwoordig in die ruimte van "writing" en moet dus sy spesifieke identiteit prysgee. Ook hy is 'n versameling kodes - Barthes se bekende uitspraak in hierdie verband is:

"This 'I' which approaches the text is already itself a plurality of other texts, of codes which are infinite or, more precisely, lost (whose origin is lost)". (1974: 10).

"Kode" is dus 'n begrip wat dikwels voorkom in die semiotiese ondersoek van die literatuur en in daardie konteks 'n strukturalistiese lading dra. Soos gedemonstreer kan word aan die werk van Barthes, funksioneer die begrip in sekere gevalle egter ook op 'n wyse wat eerder versoenbaar is met die sfeer van die post-strukturalisme as die strukturalisme. Eco wys daarop dat die strukturalistiese opvatting van die kode deur die post-strukturalisme se "différance" verplaas is. Volgens hom is die kode nie slegs 'n reël wat moontlikhede uitsluit nie, maar ook moontlikhede oopmaak vir die begin van 'n spel ("A code is not only a rule which *closes* but also a rule which *opens*." - Eco, 1984: 187). Die post-strukturaliste begin by die model van die kode sowel as die linguistiese teken en vind onder of anderkant die reël en die organisasie die "différance": "poststructuralist (sic) simply started from the model of the code and of the linguistic sign to find out, beyond or beneath the rule and the organization, the 'whirl', the difference, the *béance*. Since its very beginning, the idea of the code was not necessarily a guarantee of armistice and peace, of law and order: it also signaled the coming of a new war." (1984: 188).

#### 1.4 Implikasies vir die lees van die bundel (y<sub>k</sub>)

'n Semiotiese ondersoek van die literêre teks kan nie onbewus bly van die verskuiwing wat daar gekom het in die opvatting oor die wyse waarop die teken en die kode funksioneer nie. Barthes verwys daarna as "the crisis of the sign" en omskryf die klassieke opvatting van die teken as volg: "The classical sign is a sealed unit, whose closure arrests meaning, prevents it from trembling or becoming double, or wandering." (1981: 33). Hierteenoor staan die post-strukturalistiese opvatting dat betekening onstabiel is en dat die taal in die laaste instansie geen sekuriteit bied nie. Die modus waarvolgens die teken binne die post-strukturalisme funksioneer, is anders as in die geval van die strukturalisme: dit is "an unconventional mode where the Sign works creatively and anarchically and irresponsibly." (Harland, 1987: 124).

Die post-strukturalistiese siening van betekening vertoon ook sekere ooreenkomste met die tegnieke van meditasie. Die gebruik van die "hart-soetra" ('n bekende Zen-teks) as inleiding by (y<sub>k</sub>) suggereer dat die bundel in sy geheel staan binne die sfeer van meditasie en die poging om daardeur die "leegheid" te verwesenlik. Die



ooreenkomste tussen meditasie en post-strukturalistiese betekening wat relevant kan wees by die lees van (*yk*) is die volgende. In die proses van meditasie word gestreef na die leegmaak van die bewussyn (vgl. die leegheid in die "hart-soetra"). Binne hierdie leegheid sprei 'betekenis' as 't ware vanself uit. Die self-gesentreerde en doelwit-georiënteerde ego moet in die proses leer om die behoefte te laat vaar om betekenisvorming te beheer en manipuleer. Meditasie funksioneer dus deur middel van leegheid, afwesigheid en negatiwiteit: 'eienskappe' wat Derrida toeskryf aan die "trace". Betekening, soos omskryf deur Derrida, vertoon 'n ooreenkoms met die proses van betekenisvorming waartoe meditasie aanleiding gee. Betekening is 'n proses wat buite die self plaasvind; dit is 'n beweging van die taal waaroor die subjek geen beheer het nie: "To realize the real being of the Sign, one must learn how not to control and direct it, must learn how to leave it free to follow its own inclinations." (Harland, 1987: 151).

'n Onderzoek van die tekste toon 'n sterk self-refleksiewe element in die bundel. Hierdeur word die teks as proses op die voorgrond geplaas. Dit laat val ook die fokus op die wyse waarop die teken in die tekste funksioneer. Die lees van die bundel (*yk*), en spesifiek die self-refleksiewe tekste wat bespreek word, het gewys dat die streng strukturalistiese opvatting van die teken nie te alle tye die gebeure in die teks kan 'verklar' nie. Die teken tree nie altyd volkome voorspelbaar en binne die raamwerk van die strukturalistiese modus op nie. In verskillende tekste blyk dit dat die teken, dus die taal, met 'n energie en kreatiwiteit van sy eie optree.

Dit het ook geblyk dat die tekste die opvatting van die kode as 'n streng strukturalistiese sisteem van betekening weerspreek. Die afsluiting van die proses van die teks, die "closure" van 'n finale interpretasie word ook deur die verskillende tekste in (*yk*) ondermyn. Die onmoontlikheid van afsluiting word nie net deur die tekste gedemonstreer nie; dit word selfs in enkele tekste uitgespreek (vgl. "isis (i)" - 155). Die proses van oneindige semiosis word gedemonstreer deurdat die tekste self die grense tussen die proses van die teks en die proses van skryf-oor-die-teks ophef. Hierdeur word die privilegie van die kreatiewe teks sowel as die kritiese diskoers daaroor ontken.

Kristeva het beweer dat die vertroude opvatting van die semiotiek uitgedien geraak het en dat semiotiese ondersoeke in die nadraai van die strukturalisme 'n beslissende punt bereik het: "Thus we reach a crucial point in semiotic research: of its possible deployment as a critique of its own presuppositions" (vgl. Young, 1981: 101). Van die

semiotiese ondersoek in hierdie studie geld dus dieselfde as wat van Barthes gesê word: "Semiology has to recognize that the terms and concepts it employs are always bound up with the signifying process it sets out to analyse. Hence Barthes' insistence that structuralism is always an activity, an open-ended practice of reading, rather than a 'method' convinced of its own right reason." (Norris, 1982: 9-10). Die lesing van die tekste wat in hierdie studie aangebied word, pretendeer nòg om finaliteit te bereik nòg om 'n geprivilegeerde status as kritiese diskoers te hê. Elke lesing staan binne die proses van oneindige semiosis.

## HOOFSTUK 2

### Metapoësie in ('yk')

#### 2.1. Van metafiksie na metapoësie

Die belangstelling in metafiksie (self-refleksiewe of "narcissistiese" fiksie) is in die laaste aantal jare op die spits gedryf. Die term is vir die eerste keer deur William H. Gass gebruik (1970: 25) en hou verband met die proliferasie van self-refleksiewe romans in die sestigerjare. Die metafiksionele roman se volgehoue refleksie oor homself sluit aan by die postmodernisme se selfbewustheid in verband met alle vorme van kultuur sowel as die manier waarop die menslike ervaring gekonstrueer word. Die wyse waarop die metafiksionele roman besin oor sy bestaan in die taal hou ook verband met die postmodernisme se bewustheid van die belangrikheid van taal in die konstruksie van dit wat die mens ervaar as die 'werklikheid'. As teks wat sy eie bestaan in die taal oorskou, staan die metafiksionele roman dus baie na aan die postmodernisme se ondersoek na die moontlikheid dat daardie 'werklikheid' beskou kan word as 'n teks waarin verskillende betekeningsisteme mekaar kruis.

Alhoewel die meta-bedrywigheid hom manifesteer op verskillende terreine, fokus ondersoeke en teoretisering oor die metafiksie hoofsaaklik op die roman.<sup>1</sup> Dit gebeur in so 'n mate dat die term "fiksie" in metafiksie feitlik gelykgestel word aan die fiksionaliteit soos aangetref in die roman of prosateks (vgl. Van Gorp, 1986: 147). Hiervoor is daar verskillende verduidelikings. Dit is juis in die roman wat die metafiksionele bedrywigheid homself vanaf die sestigerjare so duidelik manifesteer. Dit gebeur in so 'n mate dat daar in die vroeë sewentigerjare gespekuleer is oor die moontlike ondergang van die roman aan die metafiksionele obsessie (Hutcheon, 1984: 2). 'n Grondiger argument, wat deur verskillende skrywers oor die metafiksie

---

<sup>1</sup> Alhoewel die besondere belangstelling in die metafiksie 'n betreklik resente verskynsel is, word daar allerweë deur skrywers oor die onderwerp erken dat die metafiksionele roman so oud is as die romanvorm self.

uitgespreek word, is dat metafiksie 'n wesenstrek van die roman is (vgl. Waugh, 1984: 5).

Volgens hierdie standpunt beskik die roman oor 'n inherente onstabiliteit en gevolglike ondefinieerbaarheid wat deur die metafiksionele aktiwiteit op die voorgrond gedring word. Die genre van die roman maak gebruik van verskillende diskoerse<sup>2</sup> (byvoorbeeld dié van die memoir, joernaal, dagboek, geskiedskrywing, gesprekvoering, joernalistiek) wat mekaar voortdurend weerspreek en waarvan die een die ander nie kan subordineer nie - "There is no one privileged 'language of fiction'." (Waugh, 1984: 5). Hierdeur sluit die roman aan by die onstabiliteit van 'n wêreld wat besig is om bewus te word van sy eie tekstualiteit op 'n wyse wat ander genres ("a five-act tragedy or fourteen-line sonnet" - Waugh, 1984: 5) na bewering nie kan nie. Selfs 'n vlugtige ondersoek van Breytenbach se bundel (*yk*) toon egter dat ook die poësie die vermoë het om die onvastheid en weerspreking, kenmerkend van die roman, te akkomodeer - selfs binne die 'beperinge' van die versvorm. Dit is opvallend dat daar in hierdie bundel ook gebruik gemaak word van verskillende "diskoerse" (om aan te sluit by Waugh se argument). Die diskoers van die nuusberig, die brief, die genommerde aantekening, geskiedskrywing, die blokkiesraaisel, die vertelling, die fantasie, die essay, die soetra, die kwasi-akademiese artikel staan hier in spanning met vorme wat tradisioneel met die poësie geassosieer word, soos bv. die sonnet, die kwatryn, die ballade, die vrye versvorm. Selfs binne die omvang van een gedig word verskillende diskoerse teenoor mekaar geplaas. In "genesis genees" (105-107)<sup>3</sup> wissel verskillende diskoerse mekaar af: die diskoers van die formele gebed ("o Heer") staan teenoor dié van die informele omgangstaal ("u vat nie kak van kabouters nie") wat op sy beurt gekontrasteer word met 'n verliteratuurde diskoers ("u is immers die eenhoring van minnery"). Diskoerse wat mekaar ondermyn is dus nie vreemd aan die poësie nie, veral nie aan die bundel (*yk*) met sy uitsonderlike diversiteit nie.

In die gekonsentreerde taalgebruik van die poësie kan die spel met betekenaars besonder ver gevoer word - iets wat wel in (*yk*) gebeur. Hierdeur word die

---

<sup>2</sup> Belsey omskryf die term as volg: "A *discourse* is a domain of language-use, a particular way of talking (and writing and thinking). A discourse involves certain shared assumptions which appear in the formulations that characterize it." (1980: 5).

<sup>3</sup> Bladsyverwysings na (*yk*) word in die teks in parentese geplaas.



vanselfsprekende en vertroude verhoudings tussen betekenaar en betekende versteur. Ook hieruit blyk die onvastheid wat gesien word as dié kenmerk van die roman wat dit by uitnemendheid geskik maak om die meta-aktiwiteit aan te spoor. Ten spyte van Waugh se bewering van die teendeel (1984: 5), lyk dit dus of die poësie dieselfde vermoë het as die roman om die self-refleksiewe aktiwiteit weer te gee. Naas metafiksie kan daar dus ook gepraat word van metapoësie.

Aan die begin van haar werk oor die metafiksionele roman, gee Waugh 'n vlugtige omskrywing van dit wat kenmerkend is van die metafiksionele roman: "a celebration of the power of the creative imagination together with an uncertainty about the validity of its representations; an extreme self-consciousness about language, literary form and the act of writing fictions; a pervasive insecurity about the relationship of fiction to reality; a parodic, playful, excessive or deceptively naïve style of writing." (1984: 2).

Hierdie beskrywing kan eweseer geld vir die bundel (*yk*). Die moontlikhede van die skeppende verbeelding word in (*yk*) gevier in talle virtuose demonstrasies. In die gedig "h. vitus" (14) besef die spreker dat hy aangewese is op die kreatiwiteit en verbeeldingsvermoë van sy brein om 'n aantrekkingskrag te wees. Hierdie besef word in die gedig voorgestel in terme van 'n sirkusvertoning waarin die brein al die verskillende rolle moet kan speel - die brein moet besef "dat sy perd is én trapees én orkessie én ring / wat die apeneutekouende kinders uit die nag / sal bring / na Gev. Breytenbach se soeper sirkus sjou!". Die sukses van die bundel as skouspel of "sjou" is dus afhanklik van die digter se skeppende verbeelding.

Die kreatiwiteit van hierdie verbeelding betuig homself binne die konteks van die digbundel op verskillende vlakke. Net soos in die metafiksionele roman is daar soms in die bundel sprake van die volgehoue representasie van 'n fiksionele werklikheid in 'n gedig (vgl. "ik is die heerser van 'n reënerige ryk" - 88-91). Die vermoë van die skeppende verbeelding laat hóm in die bundel ook geld in die wyse waarop die taal gehanteer word (die skep van nuwe woorde, die revitalisering van geykte uitdrukkings, die aanwending van verrassende metafore). Die voortdurende bevraagtekening van die geldigheid van die poësie se representasies blyk onder andere uit die opvatting dat die poësie gekkerny is (vgl. die uitspraak "digterspeel is voëlspeel in hierdie woordtronk" - 148). Dat die digter 'n vraagteken plaas oor die geldigheid van sy voorstellings is ook duidelik uit die lakoniese wyse waarop hy in "ykoei" sy gedig vir die leser aanbied ("of u hom genadig wil wees?" - 159).

Ook die metafiksie se uitsonderlike bewustheid van die taal, die skryfdaad en literêre vorme kan by herhaling in die bundel aangedui word. Die taal word in talle gedigte tot onderwerp gemaak (vgl. "autobiotrophy" - 35-36); so ook die skryfdaad (vgl. "mahala" - 8). Literêre vorme word bewustelik en met inagneming van die beperkinge wat dit oplê, gehanteer. In die gedig "glimlag in die mou: van wond en stafrym" (40) praat die digter van 'n ewewig "wat g'n woordeslomp ge-son-net hoef te sê". Die sekerheid van grense tussen gedig en werklikheid word ook op talle punte bevraagteken: onder andere deur die surrealistiese fantasie in die gedig "ykoei" (158-159) met sy verwysings na die digter as "droom" en sy ontvlugting in 'n "koma".

Die skryfstyl wat deur Waugh aangedui word as kenmerkend van die metafiksie is ook te vind in die bundel. Die parodie is 'n vorm wat op verskillende punte in die bundel gebruik word. Dit is aanwesig in die vorm van 'n parodie op ander skrywers (bv. op Peter Blum in "ballade van ontroue bemindes" - 112-113). Daar is ook sprake van self-parodie: "ykoei" (158-159) kan gelees word as parodie op 'n vroeër Breytenbach-gedig "Bedreiging van die siekes"; die gedig "ek is hier, parodie" kan op sy beurt gelees word as 'n verwickelde parodie-in-proses. Die speelsheid kenmerkend van die metafiksie is byvoorbeeld teenwoordig in die hansworstery van die gedig "bamboesstokkode" (21-22) met die slotreëls "tja, wiettelattie wiettelattie wamboesbos / die wamboesbos da' bly Han Swô's". As enkele voorbeelde van verbale oordaad kan dien die enumerasie in die gedigte "op papier" (144-147) en "klippespeel/causerie" (150-153). Ook die lengte en kompleksiteit van 'n groot aantal gedigte in die bundel kan gesien word as voorbeeld van die eksesse kenmerkend van die metafiksie. Die misleidende naïwiteit is ook aanwesig in die bundel soos in die gedig met die beginreëls "ek is 'n murmelhuisie / vir jou aan bou / om amandels in te sit" (94).

Hierdie vlugtige vergelyking bevestig die ooreenkomste tussen die bundel (*yk*) en die veelheid van 'kenmerke' wat toegeskryf word aan die metafiksie. Dit dien as verdere motivering vir die uitgangspunt dat (*yk*) onder andere gelees kan word as 'n metapoëtiese teks. Dit geld nie net vir die aanbieding van enkelgedigte in die bundel nie, maar ook vir die bundel as 'n geheel. Daar is duidelike blyke dat die bundel bewustelik gekonstrueer is as bundel en as sodanig aangebied word. Hiervan is die uitvoerige "voorwerk" ('n term van Brink, 1987: 124) tot die bundel sowel as die geleiding in verskillende afdelings 'n verdere bewys.

## 2.2 Die metafiksionele teks as proses

Die metafiksionele teks reflekteer op en oor homself terwyl hy geskryf word. Beide die terme "narcissistiese teks" en "mise en abyme" (spieëlteks), wat ook in verband met die metateks gebruik word, vang die (letterlike) self-refleksie van die metateks op: dit wys op die manier waarop die teks in homself gespieël word. Vanweë die volgehoue self-refleksie val die aksent by die metateks op proses eerder as produk (Hutcheon, 1984: 39). Die fokus verskuif na die handeling van skryf ('n proses) weg van dit wat geskryf is ('n voltooid produk). Die afhandeling van die teks word uitgestel deurdat hy in homself bly kring. Dit word byvoorbeeld gemanifesteer in dié gevalle waarin die spreker aan die einde van die teks aandui dat hy nou die pas afgelope teks gaan begin skryf. In ander gevalle sê die spreker aan die begin van die teks dat hy sopas dit wat nou gaan volg, geskryf het: "*mea culpa*: my weer opgehou / met die anti-sosiale nutteloosheid van gedigte bedryf" sê die digter aan die begin van die gedig "bamboesstokkode" (21-22) waarna die betrokke gedig dan volg. Deurdat hy die fokus op die teks as proses eerder as produk laat val, is die skrywer van die metafiksionele teks vergelykbaar met Barthes se "*écrivain*" eerder as "*écrivain*". Volgens Barthes trek die "*écrivain*" die aandag op die skryfhandeling self; vir hom is die werkwoord "om te skryf" onoorganklik. Die "*écrivain*" gebruik die taal as middel tot 'n buite-linguistiese doel; vir hom is die werkwoord "om te skryf" oorganklik en lei dit tot 'n wêreld anderkant die skryfhandeling (vgl. Sturrock, 1979: 65).

Deur die aksent wat daar gelê word op die proses in die metateks word die aandag gevestig op die betekenaar eerder as die betekende. Binne die self-refleksiewe opset van die metateks verwys betekenaars nie soseer na betekendes buite daardie teks as wat hulle die aandag op hulleself en hulle onderlinge verhoudings met mekaar trek nie. Die aandag word herlei na die betekenaar om die "maximal saturation of the signifier" (Hutcheon, 1984: 126) mee te bring. Gevolglik word die vrye spel van betekenaars deur die metateks gevier eerder as wat daar 'n poging is om dit aan bande te lê. In hierdie soort teks word die taal ervaar as 'n domein waarin die betekenaar sy vryheid verwerf het: hierdie soort teks erken die "release of the signifier" (Waugh, 1984: 42). In hierdie opsig stem die betekenisproses in die metateks ooreen met die post-strukturalistiese siening van betekening as 'n oneindige beweging waarin 'n finale of transendentale betekende nie agterhaal kan word nie. Dit impliseer dat finaliteit of "closure" van betekenis ook in die metateks uitgestel word. Ook op hierdie manier word daar verhinder dat finaliteit in verband met teks bereik word en bly dit proses.



### 2.2.1 Siklus- en bundelitel as proses

Ook in hierdie opsig kan (*yk*) gelees word as metapoësie: dit is 'n bundel wat in talle opsigte proses bly. As bundel staan dit binne die siklus van *die ongedanste dans*. Die talryke betekenis-moontlikhede wat geopen word deur die siklustitel suggereer alreeds dat die teks die proses van betekening gaan oophou eerder as om dit af te sluit. Dit kan onder andere gelees word as 'n titel waarin die betekenaars mekaar weerspreek, nie net om die suggestie van "artless art" en die suspensie van tyd te laat nie, maar ook om vooruit te wys na die opheffing van finaliteit in die betekenisproses. Dit is dus 'n aanduiding dat die bundel en die siklus waarin dit staan gelees moet word as proses in plaas van afgehandelde produk. Ook die "voorwerk" tot die bundel kan gelees word as manifestasie van hierdie proses. Daar is in resensies gesuggereer dat die reeks betekenaars op die tweede titelblad 'n reeks titels is wat oorweeg is vir die bundel (Van Rensburg, 1984: 6). So 'n interpretasie versterk die indruk dat die bundel in sy geheel (en nie net individuele gedigte daarin nie) aangebied word as proses. Die proses van bundel-maak word dus voor in die bundel getoon as 'n reeks oorweegde titels waarvan die uiteindelijke titel (*yk*), die laaste een is - die spore van die proses bly dus agter. Breytenbach verwys in *Boek* (1987) daarna dat hy dikwels invalle van woorde neerskryf sodat hy hulle later kan gebruik.<sup>4</sup> Indien die lys as so 'n reeks invalle gelees word, gee dit 'n insig in die aanloop tot die maak van die gedigte en die bundel - weer eens word die maakproses van die bundel blootgelê en word dit nie net as voltooide en afgehandelde produk voorgelê nie.

Ook in die titel wat uiteindelik vir die bundel gekies word, bly die proses behoue. Hierdeur bevestig die titel die belangrikheid van die self-refleksiewe element in die bundel: (*yk*) verwys tegelykertyd na die "ek" en die ykproses. Die ongewoonheid van die betekenaar "yk" se plasing tussen aanhalingstekens en hakies het 'n

<sup>4</sup> Vgl. Breytenbach (1987a: i):

"Wanneer ek my hand op die papier lê om iets van die ek te ontbloot... is die breë patroon, die eerste vrugbeduidende verwysingspunte, die kiem kan ek amper sê, dikwels slegs enkele woorde of frases. Hierdie woorde of fragmente of snitte word dan die pilare waarop die innerlike struktuur gaan steun en bou al word daardie einste peiltrekkende pilare in die proses ook vernietig of weggelaat."



vervreemdingseffek (in die sin van die Russiese Formaliste se "ostranenie") en vestig dus in 'n besondere mate die aandag op die betekenaar self. Brink wys in sy resensie van die bundel daarop dat die leser se aandag verskuif word "van die *begrip* na die *woord*; van die *benoemde* na die *benoemer*; van *signifié* na *signifiant*". (1984a: 18). Soos reeds hierbo beweer, suggereer hierdie nadruk op die betekenaar die voortduur van die proses van betekening eerder as 'n afhandeling daarvan. Ook die tydsvorm van die titelwoord sowel as die aanhalingstekens en hakies wat die ontyking van die geïkte bewerkstellig, verskuif die klem weg van die produk na die proses.

### 2.2.2 Die bundel as proses

Die voortdurende selfrefleksie in (*yk*) bring mee dat 'n hele aantal perspektiewe op die poësie in die loop van die bundel na vore kom. Wanneer die bundel as geheel gelees word (en dit word so aangebied volgens die aanloop daartoe), blyk dit dat die perspektiewe op die poësie voortdurend aan die verskuif is en dat hulle selfs direk teenoor mekaar te staan kom in die sin dat hulle mekaar weerspreek. Dit is 'n verdere manifestasie van die bundel as proses. In "geraas by die venster" (4-5) word daar trouens gesê: "Grond verskuiwe gedurig, die afbakening (relatief, maar ons poog almal so pateties om dit te verabsoluteer) is met onbekende werktuie oor 'n immer-veranderende terrein. Al waarmee ons bly sit is die reflekshandeling van afbakening/aftakeling self." Uit die volgende voorbeelde sal dit blyk dat 'n ingenome posisie meermale weerspreek word en dit wat pas aanvaar is dikwels weer omgekeer word. Op hierdie manier bied die bundel homself aan as proses eerder as afgehandelde produk. Hierdie oorsig bring noodwendig 'n mate van simplifikasie en reduksie mee waaronder die subtiliteit en meerduidigheid van die spesifieke gedigte kan ly.

Die bundel begin met die gedig "omgang" (3) wat die moontlikheid ondersoek dat die poësie (dit wat die spreker "weergee aan papier" en dit wat hy "mettertyd gaan skrywe") 'n middel tot kommunikasie kan wees. In "gesels met papier" (9) meen die digter dat hy "...skryf uit die common behoefte van die mens / aan gemeensaamheid al sy dit ook met 'n leë vel / papier wat vol skrapies gevinger spektakelstem kan kweel / om woord en omwoord en swye met...te deel". Die ironie lê daarin dat die behoefte aan gemeensaamheid slegs vervul word wanneer dit donker word en "dood jou op die skouer tik / en om 'n enkele match vra" - met die dubbele betekenis van "match" (met die suggestie van gemeensaamheid én vuurhoutjie wat lig maak) geaktiveer. Die

poësie word ook kontak met die buite-wêreld in die vorm van 'n berig wat afsluit met 'n verslag van die digter se gewig, ouderdom, lengte, bloeddruk en "oorblywende vonnis" (vgl. "sondag 8 februarie berig" - 28). Die poësie is vir hierdie digter ook die kommunikasie van dit wat, volgens wet, nie gekommunikeer mag word nie: "ekkis die wetslaner: swaar aan die behoefte / om te vertel, maar die wetgifer regeer weer / inhoud en styl soos 'n wafferse Smous van der Stel" ("stoksiel" - 42). Ook in die gedig "maandui" (68) is daar sprake van die kommunikasiefunksie van poësie: juis daarom besef die digter "jy moet net bliksems gou jou begrip in die holtomgewing van kommunikasie glip".

Sekere gedigte doen hulleself eksplisiet voor as kommunikasie deurdat hulle gebruik maak van strukture wat algemeen geassosieer word met kommunikasie: die antwoord op 'n brief ("van een heel afrikaanse somer" - 101-102); die 'bedankingsbrief' ("vir dirk opperman, die 28ste oktober 1979" - 103-104); 'n brief ontvang deur die digter ("die geparfumeerde brief" - 123-125); 'n gesprek met sy vader ("besoek 12-12-80" - 99); 'n ongewone gebed of gesprek met die "Here" ("genesis genees" - 105-107); die oorvertel van "ou nuus" ("op papier" - 144-147). In enkele gedigte word die leser eksplisiet aangespreek wat 'n verdere aanduiding is van die bewustheid dat die poësie 'n medium vir kommunikasie kan wees - vgl. "isis (i)" (155) en "ykoei" (158-159).

Hierdie gedigte kan gebruik word om te demonstreer dat die digter van (yk) die poësie wil gebruik om kommunikasie te bewerkstellig: met spesifieke persone, die leser, die buitewêreld. Hierdie insig word egter weerspreek (vgl. die uitspraak "Grond verskuiwe gedurig" - 4) wanneer daar gesuggereer word dat die poësie nie net selfgenoegsaam is nie, maar ook 'n medium tot inkeer in die self en selfkennis is. In hierdie gedigte kring die poësie in homself, reflekteer die gedig homself in 'n spieël. Die gedigititels "autobiotrophy" (34), "feedback" (35) en "die dronke digter ontmoet sy eggo in die woordraaisel" (139-141) wys uit na hierdie selfgenoegsaamheid en selfingekeerdheid. Die titel "autobiotrophy" (letterlik vertaal as selfonderhoudend) werp 'n besondere lig op die verwysings na kommunikasie en omgang met 'n ander in die gedig (vgl. "ek stik vir jou 'n brief" en "die een hand was die ander"). Die titel suggereer dat die idee van kommunikasie 'n illusie is: die briëfskrywer hou homself aan die lewe met die drogbeeld dat hy kommunikeer. Binne hierdie konteks word die suggestie van omgang deur middel van die poësie in die slotreëls geïroniseer: "die een hand was die ander / tot op die kaalgestroopte swerwerfluit". Daar is enersyds die suggestie van 'n vrugtelose omgang met die self (die hande wat gewas word tot op die been); andersyds ook die implikasie dat die resultaat 'n gestroopte,

selfonderhoudende poësie is (vgl. die "swerwerfluit" se verband met Nijhoff se uitspraak dat die menslike emosie verhuul moet word in die poësie, dat daar met 'n fluit in plaas van die mond gefluit moet word).

Die titel van die gedig "feedback" (35-36) impliseer nie net terugvoering in die gewone sin van die woord nie, maar 'n letterlike terugvoering na die oorsprong van die taal (en dus ook die poësie). Deur die poësie kan selfkennis bereik word ("die krabbels op papier (versigtig afgemeet) / is juis om die spieël te knoop / 'n tekening van syn"). Hy sal "hopelik (by wyse van spreke of sprokie)" daardeur teruggevoer word na die oorsprong: "heerlik! heerlijk! heerlijk! gaan dit wees / ingesluk deur die ligvergelydende Tong". Hierdie slot suggereer dat die digter daarna streef om ingesluk te word deur die taal, dus ook deur sy eie poësie. Ook in die gedig "die dronke digter ontmoet sy eggo in die woordraaisel" word geïmpliseer dat die taal en die poësie kennis bring deur inkering in die self: dit word gesuggereer deur die verwysing na die "eggo" sowel as die vermoede van 'n spieël (vgl. 6.1.2). In hierdie gevalle kring die poësie terug in homself eerder as om in kommunikasie uit te reik na ander. Hierby sluit aan die gedigte waarin daar gesuggereer word dat die poësie nie net 'n gesprek met die self is nie, maar ook 'n alleenspraak: die gedig word 'n "mondoloog" (32) genoem en die digter praat van homself as "die uwe karkas van stank en monoleë klank" (79).

Die moontlikheid dat die poësie beskou kan word as middel tot kommunikasie staan in die gedig "omgang" (3) naas die siening van die poësie as seksuele omgang. Ook in "gesang" (6) is daar die suggestie dat die "skrywe" gelykstaan aan seksuele omgang: "skryf: walvis kom druppel uit die pen/ semen(t) ook". Die aksent word egter mettertyd in die gedig verlê sodat dit duidelik word dat skryf as gefrustreerde seksuele omgang of masturbasie gesien word: "envoi dat die liestros onbevug lewe / die skrywe 'n spaar piesang in 'n masseersalon". Volgens die gedig "stoksiel" (42) lê die digter wakker met "'n frase: van die hoof as saadkop / wat later mag peul, / en die nas-smaak in verhemelte van naggereg, / mangwapa, die liesstuk a point, / dat in die skoot swel 'n nuwe wapen". Hierdie belofte van 'n gedig is tegelyk 'n seksuele belofte, maar die slot van die gedig weerspreek met suggesties van frustrasie en masturbasie die moontlikheid van enige vervulling: "enne ek geduldig en gelate soos 'n bles, / ek lê met die puil in die hand en ek ween". In "roll on time!" (148-149) word die poësie ook gelyk gestel met die frustrasie van selfbevrediging, 'n onbevredigende inkeer tot die self wanneer die digter uitroep: "digterspeel is voëlspeel in hierdie woordtrunk". Hierdie frustrasie word later in die gedig weerspreek deur die hoop dat die volgehoue

gebruik van die woord en die ritmes van die poësie die letterlike vervulling van seksuele behoefte voorspel, dat dit "'n uitstippeling is van wat mag kom": "'n kromming van woorde óm 'n toekoms te sloot: / dat die eina boetsering van liefmaak / daardie vaslê van ritme is / die diepbuik geskater van twee lywe is / wat met 'n gekreunde helpeluj jeupstootjie / nolnaak tot eenmaakte stilte sê volmaak mag kóm!". Die laaste drie reëls van die gedig (hierbo aangehaal) demonstreer die wyse waarop die ritme, suggestiewe woordgebruik (o.a. "sloot", "vaslê", "volmaak", "kóm") en uiteindelijke afsluiting van die gedig (die uitroepteken en die stilte daarna) seksuele omgang simuleer. Die siening van die poësie as seksuele omgang word dus weerspreek deur die beskouing daarvan as die frustrasie van seksuele behoefte en masturbasie. Daarenteen word die frustrasie op sy beurt weer opgehef deur die terugkeer na hoop op vrugbare omgang wat dan uitgeleef word in die beoefening van die poësie - soos gedemonstreer in die gedig "roll on time!". Hieruit blyk dit dat die bundel in sy geheel, dikwels ook die individuele gedig, blyke gee van die proses waarin die metafiksie gewikkel is.

Dieselfde weersprekings kom voor wanneer die poësie enersyds as subversie of anargisme beskou word en andersyds weer as anneksasie en oorheersing. In "bamboesstokkode" (21-22) praat die digter van sy poësie as die "anti-sosiale nuttelosheid van gedigte bedryf - / *ipso facto* subversief". In "driervers: indruk" (27) staan die waarskuwing: "versigtig hoe jy woorde brandsteek". In "stoksiel" (42) is die digter "wetslaner". Daarteenoor beklee die digter in "ik is die heerser van 'n reënerige ryk" (88-91) die rol van 'n "veroweraar" en "koning". Elke vers is "'n neersetting aangeplant en uitgelê"; woorde word gewelddadig onderwerp ("woorde: voladores, voëls aan die voete / vasgetou aan 'n meipaal in bloed gepekel / wat wentelend in sirkels na vastigheid daal"). Tog word sy "ewige empaaier" voortdurend bedreig deur die "omsingelende land" wat buite sy bereik bly.

### 2.3 Die skryfdaad versigbaar

Uit die metateks se besondere bewustheid van homself as proses volg dit dat daardie proses in die teks versigbaar sal word: "Narcissistic narrative...is process made visible" (Hutcheon, 1984: 6). Omdat die metateks ook reflekteer oor die wyse waarop dit gekonstrueer word, word daardie konstruksieproses meermale blootgelê in die teks. Daar word trouens beweer dat die metafiksionele roman berus op 'n basiese paradoks: die konstruksie van 'n fiksionele illusie en die ontmaskering van daardie



illusie (Waugh, 1984: 6). Die metateks bied homself dus aan as teks en lê op daardie manier die kunsmatigheid van sy eie bestaan bloot. Daar kan geredeneer word dat die poësie deur sy opsigtelike konvensionaliteit by uitnemendheid die kunsmatigheid van die skryfproses versigbaar ("dit staan geregimenteerd afgedruk woord-in-die-sy as 'n gedig in die gepaste tydskrifkolom of in die wit onderklere van 'n bundel" - Breytenbach, 1987a: 114).

### 2.3.1 Die maak van die bundel

Die bundel versigbaar op verskillende maniere sy eie konstruksieproses. In enkele gedigte van die bundel is daar eksplisiete verwysings na die maak van die bundel as 'n geheel. In die gedig "nekra" (43-44) sê die digter: "geduld het ek branders van / genoeg vir 'n bundel se saamsnoerpassies en prismeet / want ek is langana<sup>5</sup> 'n ou timer aap". Die digter betuig hom hier dus as 'n bundelmaker en hy laat dan ook op verskillende plekke in die bundel die spore van sy "saamsnoerpassies". In 'n ander geval praat die digter van die "bundel wat deur die ronding / van afstand doen gebreek word" (vgl. "ander opstande koue vuur en vlam" - 77).

Op hierdie punt word die vergelyking tussen die metafiksie (lees: self-refleksiewe roman) en die metapoësie weer problematies. Die metafiksionele roman vorm (in dié mate wat dit moontlik is binne die proses) 'n eenheid of geheel; dit is minder vanselfsprekend dat die digbundel so 'n geheel of eenheid vorm. Binne die eenheid van die metafiksionele roman gebeur dit dikwels dat die verteller na homself verwys as die aanbieder van die teks en dat hy klem lê op die wyse waarop hy daardie teks tot stand bring. Dit kom vry algemeen voor dat die spreker of 'verteller' in 'n gedig na homself as die maker van daardie gedig verwys en dan daardie maakproses versigbaar. Dit is egter minder algemeen dat 'n digter homself eksplisiet voorstel as die aanbieder van 'n bundel in sy geheel. Dit kom wel voor in die geval van (y<sub>k</sub>) waar die bundel deur die buiteblaaie sowel as die sorgvuldige "voorwerk" by die bundel en die indeling in afdelings aangebied word as 'n geheel. Hierdie eenheid van die bundel sowel as die 'selfportrette' (vgl. hoofstuk 3) op die buiteblaaie suggereer

---

<sup>5</sup> 'n "Langana" verwys in tronktaal na 'n langtermyn-gevangene (Breytenbach, 1984b: 210).

ook die teenwoordigheid van 'n deurlopende 'verteller' in die bundel.<sup>6</sup> Die relatiewe mate van onafhanklikheid wat 'n enkelgedig binne 'n digbundel het, kan vir die metapoëtiese teks 'n interessante vonds wees. Dit kan gelees word as 'n manifestasie van die versplintering van die vertellende "ek" wat so dikwels voorkom in die post-modernistiese metafiksie. Hierby sou die versplintering van die "ek" in die bundel (*yk*) trouens kon aansluit: dit word geregistreer in die verplasing van die betekenaar *ek* met die betekenaars *yk*, *ik*, *ak*, '*ek*', (*ek*), *ék*.<sup>7</sup> Hieruit blyk dit dus dat dit nie net die enkelgedig in (*yk*) is wat gelees moet word as metapoëtiese teks wat sy eie maakprosesse blootlê nie, maar ook die bundel in sy geheel.

### 2.3.2 Die indeling van die bundel

Soos reeds genoem, kan die indeling van die bundel in verskillende afdelings gelees word as spore van die "saamsnoerpasies en prismeet" (44) waardeur die bundel as metapoëtiese geheel tot stand gekom het. In hierdie opsig kan dit beskou word as 'n blootlegging van die nate van die bundel. By nadere ondersoek blyk dit ook dat die verskillende afdelingtitels elk in 'n mindere of meerdere mate gelees kan word as verbandhoudend met die selfbewuste aanbieding van die bundel as teks. Die eerste afdeling in die bundel is "moer matrys": in die gedig "sept. 81 mondhorlosie" (31-32) verwys die spreker na sy gedig as 'n "obskure (!) tropisme / met jou as matrys vir my voortborduring". Die betekenaar "matrys" word hierdeur ingebed in die metatekstuele gesprek. Die aangesproke "jy" word hier voorgestel as die "matrys" (die patroon) waarvolgens die digter werk. Die sekerheid wat die patroonmatigheid van 'n "matrys" veronderstel, word egter opgehef wanneer die aangesprokene die "oervorm van die on-onder-woord-bringbare" genoem word. Die gedig word ook uitgebeeld in terme van 'n groeibeweging ("tropisme") na die aangesprokene toe, maar dan 'n beweging wat nooit sy eindpunt sal bereik nie (vgl. die verwysing na "parabole"). As "geosinkroniese wentelbaan" om die aangesprokene is dit ook 'n beweging wat in homself oftewel in die self-referensiële en self-refleksiewe bly kring. Die onderskrif by die gedigtitel is gebaseer op 'n uitspraak van die Zen-meester, Hui-

<sup>6</sup> 'n Vergelyking met Opperman se bundel *Komas uit 'n bamboesstok* (1979) is ook hier ter sake. Die bewustelike konstruksie van die bundel as 'n geheel en die aanbieding daarvan as sodanig word beklemtoon deur die verwysing na 'n "volksboek" op die titelblad. Daarbenewens word die aanwesigheid van die maker van die teks ook versigbaar deur die buiteblad-foto.

<sup>7</sup> Die meer gebruikelike aanhalingstekens word hier vermy om verwarring met aanhalingstekens in die teks self te voorkom.

neng: "Daardie beweging bo-aan die paal - is dit die wind of die vlag?" 'Nee, dis die verstand wat so wapperwag.'" (vgl. Wood, 1984: 48). Hierdie Zen-anekdote beklemtoon eweneens die self-refleksiwiteit, die ingekeerdheid op homself van die betekenisproses in die gedig en bundel waardeur die aandag gefokus word op die betekenaar. Hierdie eerste afdeling in die bundel bestaan hoofsaaklik uit gedigte waarin die spreker homself identifiseer as digter en besin oor die maak van die gedig.

Die titel van die tweede afdeling in die bundel "uit ander kladboeke" impliseer ook self-refleksie aan die kant van die digter as bundelmaker. In die woord "kladboek" is 'n sekere voorlopigheid en onafgerondheid vervat wat weer eens die opvatting fundeer dat dit in die metapoësie gaan om die proses eerder as 'n afgehandelde produk - "kladwerk" is "werk wat voorlopig, vlugtig opgestel is, as ruwe ontwerp, skets dien en later aangevul of verbeter kan word". (*WAT Deel 6*, 1976: 16). Dat hierdie afdeling "uit ander kladboeke" as die ander in die bundel kom, dui op 'n verskil tussen hierdie afdeling en die ander. Die "kladboek" suggereer dat ook ander mediums (vgl. die visuele element in die self-refleksie van die buiteblaaie) as die woordkuns betrek word in die self-refleksie in hierdie afdeling. Dit gebeur deurdat die "ek" voorgestel word as vakman of 'beeldhouer' wat "vlerke vir die koggelmander mag maak, / ge-yk met kwiksilwer" want "mak kedis in 'n kisse, met die oë, horings en baard verspot / het jy ook 'n portret van die kunstenaar" ("vestigies" - 53). In die gedig "hande en doek" (54) is daar sprake van 'n skilder wat sy beelde van "verskrikking en ramp" met 'n penseel aanbring "op die wit verband / oor die raamwerk gespan" ("hande en doek" - 54).

Ook in die kort afdeling "take this gap" kan die oorgrote meerderheid van gedigte geles word as self-refleksief. Die gedig "maanduif" (68) maak dit moontlik om "take this gap" (die vat of vul van die gaping) te lees in terme van die skrywer se omgang met die betekenaar wat in 'n sekere sin altyd afwesigheid impliseer: "jy moet net bliksems gou jou begrip in die / holtomgewing van kommunikasie glip" sê hy. Die "gap" of "holte" ("daar is die holte en daar is dit / wat in die holte pas; / en die twee saam, die tweeledigheid / en die eenheid gelyk") kom dus te pas in die idee van die betekenaar as afwesigheid: die aanwesige woord word gesien as 'n afwesigheid van die "wil-woord".

Die afdelingstitel "hart winter" kan naas ander (meer voor-die-handliggende) moontlikhede ook geles word binne die raamwerk van die metatekstuele aktiwiteit in die bundel. In die eerste gedig van hierdie afdeling, "nie dood nie; eerder 'n meer"

(71-72), bevind die digter hom in die winter - hier geteken as seisoen van raffinerings en stroping: "teerder,/ inniger, skraler, kouer". Die seisoen bring ook mee dat stellings gestroop word van hulle "omhulsende sentimentaliteit" en "voorbegadte rade" tot op die punt waar die "brose ewewig van metamorfose / en metafikséer weer gedy; daardie daadlike wys / iewers tussen opkrop en die strot / se guggede goëlsang". Hiervolgens hou verandering ("metamorfose") en vaslê ("metafikséer") mekaar in die gedig in stand. Die betekenaar "metafikséer" (vgl. metafiksie, fikseer, seer) suggereer dat pynlike self-refleksie deel uitmaak van hierdie ewewig. Ten slotte metamorfoseer die winterhart vanaf "klip"<sup>8</sup> tot "klep" tot "lip". In die proses word die gestroopte winterhart die lip waaroor die woorde van die gedig en hulle oneindige betekeningsmoontlikhede kom: "gesond en onuitputlik is die grond / mos, die hart 'n klip so sonder seevaart of geskiedenis / 'n klep lip / oor die oneindigheid van sê". Volgens die laaste gedig in dié afdeling ("Mencius sê die grootste leed is die sterfte van die hart": 95-96)) is die hart die plek waar "die beelde geskreer word", ook die draer van die "vloek van singende besinging". Uit hierdie gedigte in die afdeling "hart winter" is dit duidelik dat beide die komponente "hart" en "winter" onder andere metatekstuele tekenwaardes het.

Die laaste twee afdelings "effigie doegong" en "etlike opgewonde reise" het eweneens 'n sterk metatekstuele inslag. Die titel "effigie doegong" gee die digter se bewustheid te kenne dat hy in sy poësie effigieë (afbeeldings of beeltenisse) fabriseer. Dit is opmerklik dat die woord-effigieë wat hy maak feitlik almal deurtrek is van sterflikheid: die vader "in beseringstyd" (99); J.R. wat "al spierwit taai en kóúd om die mond" is (100); Opperman wat gevra word om "stééds die kluitwo(o)rd fyn" te karnuffel (104); die digter as God se sewentigjarige "troetaladampie" met sy "ou suiglaggie en (sy) woërdséerkeel" (105-107); die selfportret met baard "yswit gestengel aan die ken" (108); "I. witgraat in die donker" (112); Lorca, Rimbaud, Majakofski wat "fataal min wis van oorlewing" (114). In hierdie konteks kan die "doegong" dalk verwys na 'n rare dier wat bedreig word deur uitwissing.

Ook die titel van die laaste afdeling "etlike opgewonde reise" kan onder andere metatekstueel geles word. Die reis is in sig self 'n proses en word in die afdeling 'n beeld vir 'n ervaring wat die eienskappe van 'n reis het: die digter se duik onder water ("histoire" - 119); die reis deur die doderyk ("deur daardie gedig" - 128-130).

---

<sup>8</sup> Ook elders in die bundel word die klip en die sê van woorde in verband gebring met mekaar - vgl. die gedig "klippespel/causerie" (150-153).



Uiteindelik word dit in die bundel 'n reis op papier. Die digter se reis onder water ("drie winters al duik ek waar dit koud en diep is") is volgens die titel van die gedig 'n "histoire" (119) - in die narratologie die term vir die materiaal wat in 'n teks verwerk word. Die reis van Jan van Riebeeck via die Ooste na Afrika word in die gedig 'n reis "op papier" (144-147) waarvan die digter erken "dis die reste van ou nuus / wat nog nie mooi op die papier deurgeslaan het nie". In die laaste gedig in die bundel "ek is hier, parodie" (160-162) word die digter se lewensreis 'n parodie van vorige reise (bv. die Danteske lewensreis) en in die proses 'n fiksie, nog 'n reis "op papier". Die digter besef dat die poësie hom nie noodwendig 'n greep op die werklikheid gee nie en dat dit slegs 'n spel van betekenaars is: "want ek leer dat ek geen vat het nie. / Dat die voël wat hom met die skreeu verspreek 'n spreeku is. / Dat om jou woorde te meet is om te teem." Die slotwoord van hierdie gedig ("aai daai oopborskraai hiervandaan tot in mossel of maai") sluit aan by die titel van die eerste afdeling: "moer matrys". Hierdeur kry die metapoëtiese proses in die bundel die aansyn van 'n kringloop: dit eindig waar dit begin het. Daar kan dus beweer word dat die indeling van die bundel onder andere volgens 'n metapoëtiese beginsel geskied het. Elkeen van die afdelingstitels suggereer 'n mate van selfbewustheid oor die metapoëtiese proses in die bundel. Hulle reflekteer op semantiese vlak die metatekstuele inhoud van die afdeling en openbaar dat die digter sy bundel bewustelik om daardie inhoud rangskik.

### 2.3.3 Die konstruksie van die gedig blootgelê

Die self-refleksiewe element in die bundel is nie net merkbaar ten opsigte van die konstruksie van die bundel as 'n geheel nie, maar ook in individuele gedigte. Sekere gedigte in (y'k') reflekteer selfbewus oor die maak van daardie spesifieke gedig of gedigte in die algemeen. Die gedig "mahala" (8) handel oor die fisiese en verstandelike aktiwiteit betrokke by die maak van die gedig: die heen-en-weer beweging vanaf "die tafel die notaboek die pen" deur die "vingers van die hand / aan die arm op die papier" tot by "uitbeelding verbeeldery". Soos die titel impliseer, is dit 'n proses wat hom nimmer-eindigend herhaal - sukses word gevolg deur mislukking ("taraboemdery") word gevolg deur "terug na die tafel en verder skuifel". Die skryfproses (net soos die lees) word dus nie afgehandel nie. Ook "buitelyne van 'n gedig" (10-11) handel oor die ontstaan van 'n gedig en toon die proses eerder as die afgehandelde produk. By die aanstip van die "buitelyne" herinner die spreker homself: "die son / onthou die son / vul in die son is 'n landman blosend in mondering". En by herhaling later in die gedig: "die son onthou die son weer / soos

'n toekoei tussen verse". By die aanstip van die "buitelyne" word ander elemente egter uit die landskap van die gedig geweier: "(niks te voeter met haas of hond nie)".

In ander gevalle word die illusie wat in die gedig opgebou word, ontmasker deurdat die vertrekpunt van die gedig aangedui word: "the writing...lays bare its condition of artifice" (Waugh, 1984: 4). Hierdeur word dit moontlik om die 'oorsprong' van die teks te jukstaponeer met die teks self - iets wat 'n insig in die proses van die teks gee waarin 'oorsprong' en 'teks' slegs arbitrêre stilpunte is in 'n proses wat nêrens begin of ophou nie.<sup>9</sup> Die gedig "groot blokkiesraaisel no 172" (15-16) se titel is 'n aanduiding dat die gedig gebaseer is op 'n *Huisgenoot*-blokkiesraaisel (vgl. *Huisgenoot*, 1 Januarie 1981). By "bamboesstokkode" (21-22) gee 'n voetnoot 'n aanduiding van kodes wat gebruik is by die maak van die gedig - kodes wat in die gedig self aangevul en selfs ondermyn word. In die geval van "die dronke digter ontmoet sy eggo in die woordraaisel" (139-141) word aangedui dat die gedig se vertrekpunt "Blokkiesraaisel no.13, 'Rapport' Sondag 9 Mei" is.

Die ontmaskering van die illusie wat in die gedig opgebou word, vind ook plaas deur die aksentuering van die konvensies wat op die spel is by die maak van die gedig (die titel, die versifikasie, strofe-indeling). In 'n sekere sin is hierdie blootlegging van die 'meganismes' waarmee die gedig werk vergelykbaar met die Brechtiaanse "Entfremdung" waarin die verhoogapparaat bv. sigbaar gemaak word om onder andere die gehoor daaraan te herinner dat hulle te doen het met 'n teateropvoering en nie die werklikheid nie. Op dieselfde wyse doen hierdie blootlegging van die meganismes van die gedig aan as vervreemdingstegnieke wat die leser voortdurend daaraan herinner dat hy te doen het met 'n gedig, 'n fiktiewe konstruksie. Sekere gedigte se titels word gevorm deur die eerste woord(e) van die gedig te kombineer met "gedig". Die gedig wat begin met die woorde "daardie ek van verbitteringe en frustrasies..." word getitel "daardie ek gedig" (23). Ander voorbeelde is: "sommige gedig" (24), "wanneer gedig" (25) en "deur daardie gedig" (128-130). Hierdie gedigte word dus ondubbelsinnig aangebied as gedigte. Daar is ook ander titels in die bundel wat duidelik te kenne gee dat dit in die betrokke geval gaan om poësie en nie die 'werklikheid' nie: "driervers: indruk" (27), "die toelig van metafore" (45), "glimlag in die mou: van wond en stafrym" (40), "'n gatha vir j.r." (100), "ballade van die ontroue bemindes" met die subtitel "wintervers vir een stem" (112-113), "vroemôre verjaardagvers" (126), "ek is hier, parodie" (160). In "ykoei" (158-159) word

<sup>9</sup> Breytenbach skryf in *Boek*: "You don't finish a work, you abandon it." (1987a: 203).

daar klem gelê op die konvensionaliteit van die gedigsituasie: daar word duidelik gesê dat dit 'n gedig ("geedig") is wat aangebied word aan die "dames en here"-lesers. Dit is dus poësie wat duidelik sy konvensionaliteit as poësie te kenne gee.

Hierdie vervreemdingsproses is ook sigbaar in die gedigte self. Sekere gedigte lê klem op die gedig as maaksel: die onderskriif by "vroemôreverjaardagvers" (126-127) sê eksplisiet dat dit "gemaak" is (vgl. "faite pour l'anniversaire de Mme Y H-L B, le 22 mai 1981"). Sekere gedigte in die bundel toon die digter aan die werk, besig met die konstruksie van die gedig. Tydens die maak van die gedig lewer hy kommentaar op die proses waarmee hy besig is. In "feedback" (35-36) waarsku die digter homself in die loop van die gedig om nie 'n maklike rymklank te gebruik nie: "'n tekening van die syn (pas op nou / vir die fasiële rymsprong)". In "sit, sien" (65-66) sê die digter "herhaal / herhaal die eerste stanza met enige variasies" - 'n aanwysing vir homself én vir die leser. 'n Strofe word pertinent gemerk met dié inleidingsreël: "tweede strofe" ("tipiese Skiereilandklammerigheid van rou" - 81) om die gedig-wees van die gedig te bevestig. In die gedig "ik is die heerser van 'n reënerige ryk" (88-91) lig die digter al digtende sy leser in oor sy vordering: "dit is dié inleiding, mooi mistig - hoog opgegee - " (88). Hy noem dit ook dat daar ander moontlikhede is as dié wat hy in die gedig aanbied: "daar kan ook ander lyne ingevoeg word / met ander vasgerymde verwysings" (90). In "genesis genees" (105-107) vra hy om verskoning vir sy metafore: "sorry dat my beelde so deurmekaar wei" (106). Hy is ook bewus van 'n moontlike woordrykheid as hy sê: "(sien jy nou hoe troetelteel die woorde aan?)" (96). In die slotreël van die redelik obskure "lewe die verlore tyd" (135-138) verseker die digter die verwarde leser: "Gobrias ken die vertolking" (138). In "uurregister / kontinuum / insekboek / ghazals" (92) word die puntuering van die gedig op die voorgrond gebring deurdat dit uitgeskryf word. Die woord-geworde punktuasie word dubbelsinnig wanneer dit in die laaste strofe ook op semantiese vlak begin funksioneer (my kursivering - LV):

"hel komma deur subterene megafone spoel  
weer rituele wysies en oor die dieper Seine skeer

waansinnige bootjies elk 'n skree op die eie  
mondende mondjie skuim *dubbelpunt*

wakkerword is 'n trauma: ou Griekse wond:  
breinspieëling sinapse sonder *sin* of *punt*".

In "sondag 8 februarie berig" (28-30) spreek die digter die voorneme uit om dié betrokke gedig te skryf: "en voorneme: om dit wat is tog / stilstaande neer te dig as Sondag 8 Februarie berig". Die digter lewer dus al digtende kommentaar op die gedigte wat hy maak - ook op hierdie wyse word die konvensionaliteit van die teks se maakproses versigbaar.

## 2.4 Die problematisering van die grens tussen 'fiksie' en 'werklikheid'

Sedert Wellek en Warren se opmerking dat die literatuur homself onderskei deur 'n besondere soort referensialiteit ("...the reference is to a world of fiction" - 1973: 25), het die gesprek oor die referensialiteit van literatuur verskillende komplikasies opgelewer. Ook die metafiksionele teks lewer sy bydrae tot hierdie gesprek: deur die voortdurende refleksie oor sy eie bestaanswyse, beproef die metafiksionele teks die geldigheid van bg. stelling oor die referensialiteit van die literêre teks. Deur middel van die taal skep die metafiksionele teks 'n fiksionele werklikheid wat dikwels in 'n probleemverhouding staan met die reële werklikheid buite die teks. Metafiksionele tekste problematiseer dus hierdie verhouding en bevraagteken die stelligheid waarmee die grense tussen 'werklikheid' en 'fiksie' getrek word.

Sommige metafiksionele tekste aanvaar die bestaan van 'n buite-fiksionele werklikheid en vestig op verskillende maniere die aandag op die verhouding tussen die fiksionele werklikheid en die reële werklikheid. Daar is egter ook metafiksionele tekste wat suggereer dat daar geen werklikheid buite die teks bestaan nie. Die spel van betekenaars binne die teks eerder as die verhouding tussen die betekenaars en die 'werklikheid' buite die teks word benadruk. Dit open die moontlikheid dat die werklikheid self 'n fiksie is. Die werklikheid word ervaar as 'n teks wat slegs kenbaar is deur die taal - 'n siening wat sy logiese konklusie vind in Derrida se bekende uitspraak: "There is nothing outside of the text." (1976: 158).

Ook Barthes se opvatting van die teks suggereer dat dit nie moontlik is om buite tekstualiteit te beweeg nie. Die teks bestaan naas en uit 'n veelvoud ander tekste en die grense tussen hulle is nie met enige duidelikheid vas te stel nie (vgl. Eagleton, 1983: 138). Selfs die leser ontsnap nie aan hierdie tekstualiteit nie: "This 'I' which approaches the text is already itself a plurality of other texts" (Barthes, 1974: 10). Die nadruk wat gelê word op die betekenaar in hierdie soort metafiksionele teks sluit aan by Derrida se opvatting dat die transendentale betekende nie haalbaar is nie: die



klem lê dus nie op die verhouding tussen betekenaar en betekende nie, maar op die verhouding tussen betekenaars (dit wat Derrida beskryf as "the indefinite referral of signifier to signifier" - 1978: 25). Die metafiksionele teks se bevraagtekening van die verhouding tussen die fiksionele werklikheid en die reële werklikheid sluit dus nou aan by die post-strukturalistiese opvatting van betekening.

#### 2.4.1 Die rol van die taal

Op verskillende punte dra die bundel (*yk*) by tot hierdie metafiksionele 'gesprek' oor die verhouding tussen die fiksionele werklikheid en die reële werklikheid asook die wyse waarop taal betrokke is in die moontlike vasstelling van grense. Omdat die bundel vanweë sy sterk metapoëtiese inslag homself voordoen as prosese is daar blyke van 'n verskuiwende houding teenoor die taal. Die spreker in die bundel bevind hom tussen uiterstes: enersyds word die vermoë van die taal om die 'werklikheid' te konstitueer gevier; andersyds word die beperkinge van die taal ingesien en die opheffing van die taal deur die stilte nagestreef. Hierdie verglydende posisie met betrekking tot die taal as sisteem van tekens word uitgespreek in die gedig "metabolies" (33) as die digter sê: "elke uur vanaf die oudste teken reeds / is 'n ritus van neem en gee".

Volgens die getuienis van sekere gedigte in die bundel, word 'n 'werklikheid' met sy eie tyd en ruimte geskep in die taal van die poësie: daarvan getuig die gedigtitel "sept. 1981 mondhorlosie" (31-32) - die gedig is sy eie tyd en horlosie wat hier gekontrasteer word met die 'werklikheidstyd' wat ook in die titel genoem word "sept. 81". Volgens "nekra" (43-44) is die gedig "vol woorde...om die niet te sekwestreer"; dit is ook "'n vorm van is-is-spasie" waarin die digter aan homself 'n identiteit kan gee: "dus herskrywe ek 'n ek al na gelang / die eerste strofe van". Dit blyk egter uit ander gedigte in die bundel dat hy ook besef dat die "spasie" wat die gedig daarstel, naas die werklikheid staan. In die gedig "ik is die heerser van 'n reënerige ryk" (88-91) skep die digter 'n eie ryk waaroor hy heers deur 'n eiesoortige "ek"- of "ik"-gesentreerde taalgebruik (vgl. "ik", "iksaakte", "annikseer", "ikspanse"). Ten slotte kwel dit hom dat hierdie "ryk" naas 'n ander 'werklikheid' daarbuite lê, dat hulle nie geïntegreer is nie: "en dít bly skawe, hierdie aardse tweelobbigheid / van wat ontdik is - die een reënerige ryk waar ik / eienar as vors septeer; / en dit wat twee ledig oopvou verskriklik in die geskiedenis / bevelek met doodmaak en dood se arrogante bot-bot". Hier besin die gedig dus oor die grense tussen die gedig en die 'werklikheid' buite die

gedig. Daarteenoor suggereer die gedig "die dronke digter ontmoet sy eggo in die blokkiesraaisel" (139-141) dat die spreker volkome binne die teks ("hierdie tranetaledal") bestaan en deur die taal gevorm en gemanipuleer word. Hy is een van "die afgeslote / klas mense wat in kartonhouers opsy lewe, d.w.s. / tronk. of p papier".

Uit ander gedigte in die bundel blyk dit dat die maker van die gedigte die taal ervaar as 'n instrument wat noodwendig sekere beperkinge het. In "geraas by die venster" (4) ervaar die digter die taal as deel van "ons arbitêre bewussyn", 'n "sintuig" wat deur seleksie en ordening die werklikheid hanteerbaar maak. Juis daarom is dit nie in staat om die al-werklikheid te omskryf nie en is dit 'n "produk van beperking": "So is ons sintuie binneversierders, filtreerders eweneens; om te kan bou word gegewe kraglyne belangrikhede of nie-relevante informasie weggewerk. So ook fungeer taal as sintuig - aangewys op verwerking van die reeds gesensorde data van ander sintuie - orden of verwerp dit inligting, en in die keuseproses - opgelê deur oorerwing en omgewing en projeksie en doelwit en oorlewing van die gladste ('heredity is stored environment') - in dié proses skep of behou taal 'n gangbare model van die werklikheid. Dis nodig. Bes moontlik vir houvas op die 'chaotiese' indrukkedrukte wat op jou intuïmel, al-werklikheid waarin jy andersins sou verskiet, kosmiese geraas oral om jou."

Die taal word in die bundel ook ervaar as 'n inperking: daarom praat die digter by geleentheid van 'n "woordtronk" (148); ook van sy lewe in die "tronk. of p papier" (141). In hierdie konteks is die gedig "'n vorm van isolasie" (43). Die taal word ook gesien in die negatiewe terme van siekte, lompheid en ellende: daar word gepraat van 'n "tranetaledal" (140), 'n "woordeslomp" (40), van die digter se "woordseerkeel" (107), van die "woord as skelet van die wil-woord" (35), van die taal as "ontbinding van die beeld" (35).

Die paradoksale aangewesenheid van die mens, die digter op die taal kom ook in die bundel na vore. Die taal word enersyds ervaar as beletsel op die oer-eenheid ("waar lig en donker één"): "met taal agtergeblewe as etterende letsels / aan die boomkennis van lewe en van dood" ("feedback" - 35). Die paradoksale is dat die versoening van teenoorgesteldes (die een-wees van lig en donker) juis in die taal en die poësie opgesoek word. In "gesang" (6) word die "skryf" voorgestel as walvis en geassosieer met die legendariese wit walvis (vgl. Melville se *Moby Dick*). Deur hierdie walvis word die versoening agtervolg: "dis die witte in die miklê van die verstand wat / só

gevaarlik is die agtervolger van versoening / met die omlope en skagte van harpoene in die lyf / en die see se koue knieë".

Op verskeie punte in die bundel word die strewe na die stilte wat anderkant taal lê, uitgespreek. In die gedig "feedback" (35-36) voorsien die digter 'n heerlike uiteinde vir die menslike bewussyn (waarvan die taal so 'n belangrike deel uitmaak) in die stilte of verstomming: "totdat hopelik (by wyse van spreke of sprokie) / die blom voor die ondenkbare verstom - / hoe heerlik! heerlik! heerlik! gaan dit wees / ingesluk deur die ligvergrydende Tong!". Die slotgedig van die bundel "ek is hier, parodie" (160-162) sien die nagestreefde "Groot Weg" as stilte wat anderkant taal lê: "Dis hier waar bespiegeling wit op wit stapelskryf / en kennis kan dit nie peil nie. Leeg, ligryk / soos 'n uitgebrande brand: verder as alle tale -".

Die digter soek dus in sy poësie "begrensing, mistigheid, die ruising / van stilklank in watervalle van ink. / En vertrou dat die woorde jou mag vergeet" (67). Die gedig "was met woorde wu-nien" (37-38) demonstreer die paradoksale proses waardeur die gebruik van woorde of taal lei tot die verwerping van die stilte, die verwesenliking van die behoefte "om met die stilte stil te smelt". 'n Anekdotiese gegewe word gebruik in die gedig: die digter vertel hoedat hy 'wederregtelik' 'n beeldjie gekerf het uit die seep wat in die tronk aan gevangenes uitgereik word (vgl. Breitenbach, 1984b: 188). Die wegwas van hierdie beeldjie verskaf 'n analogie vir die "was met woorde". Om die "wu-nien" (Zen vir "no-thought" of "no-mind") te bereik, besef die digter dat hy moet "was met woorde" en dat hy in die proses ook daardie woorde moet wegwas:

"durf jy met verbeelding seker minstens ook vrugbaar  
die vishande afspoel  
en jou metafoor tot Een afronding laat blom: skuim  
en die afslyt van individuele trekke mettert  
tot 'n effens welriekende reiniging, tydelik  
hoe heel anders gaan jy die vraag oplos tot /  
die sitgang vervloei in / met / geengedagte /  
meer...?"

Die gedig demonstreer die wegwas met én van die woord. Die strewe na "wu-nien" wat terselfdertyd 'n strewe na stilte is, word hier paradoksaal deur die woord verwesenlik. Ook uit ander gedigte blyk hierdie paradoks. Dit wat oorbly van die

digter se "sterfgang" op aarde is "op die keper sang, uiteindelik klepel-bloeisels / as lippels om die stilte uit te eet" (91). Die ambigüiteit van hierdie stelling sluit aan by die paradoks wat die digter ervaar: die taal is enersyds 'n opheffing van die stilte; andersyds 'n wyse waarop die stilte uitgediep en gepeil en uiteindelik bereik kan word.

#### 2.4.2 Die teks se selfbewuste bestaan in taal as problematisering van grense

Uit bg. het dit geblyk dat (*yk*) as metapoëtiese teks besonder bewus is van die beperkinge en moontlikhede van die taal. Die metafiksionele teks is trouens besonder bewus van sy eie bestaan in die taal en daar is verskillende maniere waarop hierdie selfbewustheid gemanifesteer word: die selfbewuste parodie van 'n bepaalde skryfstyl, die bewustheid van die teks in sy fisiese vorm, 'n deurgevoerde spel met die taal (Hutcheon, 1984: 101). Hierdie bewustheid van die taal manifesteer hom nie net in (*yk*) nie, maar deurgaans in Breytenbach se oeuvre. Veral in die siklus *die ongedanste dans* kom die parodie voor as manifestasie van die taalbewustheid en taalspel: Afrikaanse digters vanaf Visser tot by Opperman word in dié siklus geparodieer. In (*yk*) is die duidelikste voorbeeld die parodie op Peter Blum se "Ballade van die getroude bemindes": by Breytenbach word dit "ballade van ontroue bemindes" (112-113). Die bundel sluit af met 'n parodie op homself (skynbaar 'n wyse waarop hy die uiterstes van die taal wil ondersoek): "ek is hier, parodie" (160-162).

Die bundel gee ook volop blyke van 'n selfbewustheid oor die fisiese bestaan van die teks. Dit blyk reeds uit die aanloop tot die bundel: die reeks betekenaars wat op die tweede titelblad gebruik word, vestig reeds die aandag op hulleself. Daarbenewens trek hulle in die handgeskrewe vorm (as indekse) die aandag van die leser vir hulle fisiese teenwoordigheid as tekens: hulle staan tipografies duidelik uit teenoor die res van die bundel. Die bundel gee ook blyke daarvan dat die digter bewus is van die fisiese 'komponente' van die skryfproses: nie net die fisiese aspek van die taalteken nie (vgl. "'n leë vel / papier wat vol skrapies gevinger spektakelstem kan kweel" - 9; "krabbels op papier" - 35; "die bloukors op papier" - 87), maar ook van die "tafel boek pen ink vingers papier" ("mahala" - 8). In die gedig "ykoei" word die verval van kommunikasie onder andere uitgebeeld as 'n vergaan van die fisiese komponente van die skryfdaad, nl. die papier waarop geskryf word en die hande wat skryf: "en die kattebelletjie word wit van skif / en die hande self vrot af" (158).



Die spel ("game") is vir die metafiksionele teks belangrik omdat dit 'n verdere manier is waarop die vasstel van grense tussen fiksionele werklikheid en reële werklikheid getoets word. Die spel funksioneer volgens bepaalde reëls wat hyself formuleer. Deurdat die metafiksionele teks homself voordoen as spel word daar gesuggereer dat die teks 'n fiksionele werklikheid daarstel waarbinne betekenaars verhoudinge met mekaar aangaan wat uniek is aan daardie teks. Dit problematiseer op sy beurt die verhoudinge met die reële werklikheid. Die spel met die taal in die metateks bemoeilik ook die lees en verminder so die vanselfsprekendheid van die betekenisproses. Dit rem die waarneming van die leser en vestig so die aandag op die betekenaar.

In ('yk') manifesteer die spel met die taal homself by herhaling. Dit kom na vore in woordspel, dubbelsinnighede, neologismes, 'n spel tussen tale deur ("rats (rotjies)" - 155; "groeiperk se lemmetjies" - 31) wat die grense van bekende betekenisprosesse verlê. Die ongewone titel van die bundel vorm reeds die inleiding tot hierdie spel. Die spel-element in die bundel is ook sigbaar in die digter se gebruik van 'n taalspeletjie soos die blokkiesraaisel as vertrekpunt vir die maak van gedigte (vgl. "groot blokraaisel no.172" - 15-16; "die dronke digter ontmoet sy eggo in die woordraaisel" - 139-141). Dié gedigte speel hulle spel binne die streng limiete wat die blokkiesraaisel daarstel. Die paradoksale is dat die kreatiwiteit van die taal juis binne die begrensing op sy duidelikste blyk. Dit is nie soseer 'n spel wat die digter speel nie as 'n spel wat met hom gespeel word. Die kreatiwiteit van die taal is sodanig dat die digter byna geen beheer daaroor het nie. Hy praat elders in die bundel van "die bloukors op papier / wat sonder aansiens des persoonlike skakels / vervloeiend die witte in neuk" (87). Ook op hierdie manier skryf die spel in die metafiksionele teks 'n vraagteken oor die maklike vasstelling van grense tussen fiksionele en reële werklikhede.

### 2.4.3 Die outeur

Die onsekerheid van die skeidslyn tussen werklikheid en fiksie word ook getoets deur die wyse waarop die outeur van die metafiksionele teks by die fiksionele werklikheid betrek word. In sekere gevalle tree die outeur by name in die fiksionele wêreld van die teks in om kommentaar te lewer op die maak van die teks: "Very often the Real Author steps into the fictional world, crosses the ontological divide." (Waugh, 1984: 131). Wanneer die outeur van die teks die metateks binnetree om kommentaar te

lewer op die teks wat hy besig is om te konstrueer, word hy betrek in 'n paradoksale situasie. Die leser word bewus van die outeur se teenwoordigheid binne die teks op die presiese punt wat hy sy bestaan buite daardie teks wil bevestig. Enersyds vestig sy optrede die aandag op die bestaan van 'n reële werklikheid buite die teks; andersyds word hy betrek in die fiksionele werklikheid van die teks. Hierdeur begin 'n proses wat die realiteit van sy eie bestaan buite die teks bevraagteken. Hy kan op hierdie punt ontdek dat hy deur die taal van die teks gemanipuleer word net soveel as wat hy meen dat hy die taal van die teks manipuleer. Deur hierdie proses word die konvensies wat die werklike outeur onderskei van die geïmpliseerde outeur en van die verteller, wat op hulle beurt weer onderskei word van die geïmpliseerde leser en van die werklike leser, ook deur die metafiksionele teks verbreek of bevraagteken (vgl. Waugh, 1984: 134). Reeds in die eerste gedig van die bundel, "omgang" (3), is daar 'n poging om deur die konvensies te breek en die simultaneïteit van die outeur en die leser te bewerkstellig as die digter sê: "want terwyl ek mettertyd gaan skrywe / en selfs wanneer jy nou lees nou".

In ('yk') kan talle punte uitgewys word waarop die outeur Breytenbach die teks binnetree. Ook in hierdie opsig sluit die bundel aan by die moderne metafiksie. Dit strek vanaf die omslag van die bundel en die foto van die outeur en sy vrou op die tweede titelblad tot by die verskillende verwysings na Breytenbach in die teks van die bundel self: "Gev. Breytenbach" (14), "Broer Bebe" (37), "Breytenbach" (112), "B.B." (162). Dit word aangevul deur verwysings na persone uit die werklikheid: Rudi Kopland (101), Dirk Opperman (103), Ingrid Jonker en Peter Blum (112-113), Mme Y H-L B (126), Laurens, Frida, Lucebert, Rutger en Dominique (152). Die datums wat in die bundel gebruik word, is 'n verdere manifestasie van die reële werklikheid van die outeur buite die teks wat hier deel word van die fiksionele werklikheid van die teks. Ook op hierdie manier word die problematiese in verband met die vasstelling van die 'binne' en die 'buite' van die teks geopenbaar.

Die outeur bevestig deur die gebruik van datums ook die konstruksie van die gedig as gedig. Omdat dit 'n wyse is waarop die fiksionele werklikheid van die gedig deurbreek word deur 'n intrede van die reële werklikheid, benadruk dit die kunsmatigheid van die gedig. In "die dronke digter ontmoet sy eggo in die woordraaisel" (139-141) word die fiksionele werklikheid van die digter se konfrontasie met die blokkiesraaisel binne die gedig gestel naas die reële werklikheid van die voetnoot waarin die datum waarop die blokkiesraaisel in 'n Sondagkoerant verskyn het, aangestip word. Hierdie jukstaposisie is besonder relevant omdat die gedig

suggereer op watter deurslaggewende wyse die outeur ingetrek word by die fiksionele werklikheid en deur die taal van die gedig gemanipuleer word. Dieselfde jukstaposisie is vervat in die gedigtitel "sept. 1981 mondhorlosie" (31). Die datum "sept. 81" verwys na die reële werklikheid; "mondhorlosie" suggereer die tyd wat daargestel word deur die spraak of taal van die digter - anders gestel: die fiktiewe tyd van die teks.

## 2.5 Die rol van die leser

Soos reeds genoem, word daar in die metafiksie besonderlik klem gelê op die wyse waarop die teks geproduseer word. Daarom is dit byna vanselfsprekend dat die rol van die leser as konkretiseerder van daardie teks besondere erkenning sal geniet - in so 'n mate dat die leser gereken word as die mede-producent van die teks. Die vraag is egter na die 'identiteit' van die leser van wie daar gepraat word by die bespreking van metafiksionele tekste. 'n Antwoord op hierdie vraag hou verband met die wyse waarop verskillende literêr-teoretiese uitgangspunte die rol van die leser sien. Sedert die sestigerjare is daar 'n oplewing van belangstelling in die verhouding tussen die teks en die leser en dus ook die identiteit van die leser. Die besondere opbloeï van die metafiksionele roman dateer uit ongeveer dieselfde tyd en dit is dus moontlik dat literêre teorie en romanpraktyk mekaar beïnvloed.

Standpunte in die literêre teorie oor die identiteit van die leser en die omvang van sy vryheid wissel. In die resepsie-teorie word daar gewerk met die empiriese leser ('n spesifieke leser of die kollektiewe leser van 'n bepaalde tydperk). Binne die strukturalistiese beskouing word daar aan die leser gedink in terme van 'n teoretiese entiteit, 'n strategie in die teks. Die rol van die leser word gesien as vasgelê deur die teks, deel van die generatiewe proses van die teks: "To postulate the cooperation of the reader does not mean to pollute the structural analysis with extra-textual elements. The reader as an active principal of interpretation is a part of the picture of the generative process of the text." (Eco, 1979: 4). Dit impliseer dat daar 'n ideale leser van die teks bestaan soos wat Eco se uitsprake in verband met die "Model Reader" en sy omskrywing van die "open text" veronderstel (1979: 7-10).

Die semiotiese definisie van 'n estetiese teks ("the structured model for an unstructured process of communicative interplay" - Eco, 1976: 276) maak voorsiening vir 'n dialektiek tussen die ideale leser en die werklike leser. Hierdie wisselwerking

omskryf Eco as volg in *Theory of semiotics*: "in the interpretive reading a dialectic between fidelity and inventive freedom is established. On the one hand the addressee seeks to draw excitement from the ambiguity of the message and to fill out an ambiguous text with suitable codes; on the other, he is induced by contextual relationships to see the message exactly as it was intended, in an act of fidelity to the author and to the historical environment in which the message was emitted." (Eco, 1976: 276).

Die post-strukturalistiese voorstelling van die lesër stem op bepaalde punte ooreen met die rol wat in metafiksionele tekste aan hom toegeken word. Die wyse waarop die post-strukturalisme die lesër sien, staan in 'n nuwe verband met hulle opvattinge oor tekstualiteit. Hulle beweer dat betekening en dus ook die 'teks' in wese onstabiel is - 'n gevolg van hulle opvatting dat die taal geen "sekuriteit" bied nie (vgl. Barthes, 1981: 32). Teks sowel as lesër is uitgelewer aan die oneindigheid van die taal. Teen hierdie agtergrond is dit steeds moeiliker om van die lesër se rol te praat as vasgelê of bepaal deur die teks.

Die lesër word nietemin gesien as die een wat noodsaaklik is vir die bestaan van die teks. Deur die post-strukturalisme se omvattende siening van die 'teks' (vgl. Derrida se "There is nothing outside of the text" - 1976: 158) word die lesër egter ook 'teks'. Dit is teen die agtergrond van hierdie radikale opvatting in verband met tekstualiteit wat Barthes se bekende uitspraak gesien moet word: "This 'I' which approaches the text is already itself a plurality of other texts, of codes which are infinite, of, more precisely, lost (whose origin is lost)". (1974: 10). Barthes se siening van die lesër moet duidelik onderskei word van die strukturalistiese voorstelling van die lesër as 'n abstraksie of semiotiese funksie: vgl. "The reader becomes the name of the place where the various codes can be located: a virtual site. ...it needs the reader not as a person but as a function: the repository of codes which account for the intelligibility of the text." (Culler, 1981: 38).

Die konvensionele rol van die lesër as konsument van die teks word binne die konteks van die post-strukturalisme gewysig tot dié van ko-produzent van die teks. Dit stem ooreen met die wyse waarop die lesër in die metafiksie voorgestel word. Die belangrikheid van die lesër as ko-produzent van die metafiksionele teks blyk veral uit die besondere eise wat dit stel aan die lesër en ook die verantwoordelikhede wat aan hom gegee word (die lesër moet bv. self die teks struktureer: hy kan segmente van die teks na willekeur rangskik; hy kan kies uit verskillende slotte). In sommige



gevalle word die lesersrol eksplisiet getematiseer (hy word by name aangespreek in die teks en sy optrede geëksplisiteer deur die teks). In hierdie opsig sou die metafiksionele teks dus beskou kon word as skryfbare ("scriptible") eerder as leesbare ("lisible") teks (vgl. Barthes, 1974: 4).

Die post-strukturalistiese sowel as die metafiksionele opvatting van die leser se aktiewe rol takel sekere bekende hiërargieë af. Die aktiwiteit van lees word gelyk gestel aan die aktiwiteit van skryf ("writing"); kritiek ("criticism") word skryf ("writing"). Die leser se omgang met die teks word selfs omskryf in erotiese terme. Die leser se omgang met die skryfbare teks resulteer in ekstase: "an ecstatic loss of the subject in a sexual or textual coming, textasy." (Young, 1981: 32).

Binne die post-strukturalistiese opvatting verhoed die toetrede van die leser tot die teks dat die proses van die teks ooit afgesluit word. Vanweë die oneindige moontlikhede opgesluit in die leser as 'tekstualiteit' is daar geen afhandeling moontlik in sy interaksie met die teks nie. Die ontmoeting tussen leser en teks is blootgestel aan die oneindigheid van die taal wat afsluiting of "closure" onmoontlik maak. Die metafiksionele teks plaas 'n sterk aksent op die teks as proses eerder as afgeslote produk. Die leser (soos omskryf deur die post-strukturalisme) dra by tot hierdie proses deurdat sy toetrede die afhandeling van die teks uitstel.

Net soos in die geval van die outeur se intree in die teks, skryf die leser se toetree tot die teks ook 'n vraagteken oor die grense tussen 'fiksie' en 'werklikheid'. Op dieselfde wyse as die outeur beweeg die leser tussen fiksionele en reële werklikhede. Ook hy word gedwing om die 'ontologiese gaping' (Waugh, 1984: 131) aan te durf. Die metafiksionele teks plaas hierdie problemsituasies op die voorgrond.

Die aksent wat daar geplaas word op die aktiewe rol wat die leser speel by die produseer van die teks lei selfs daartoe dat daar gepraat word van die "composite identity" van die skrywer, leser en kritikus (Hutcheon, 1984: 138). Die self-refleksiewe aksie wat begin binne die metafiksionele teks kring uit na die leser en sy kritiese aktiwiteit. Nie net besin die self-refleksiewe teks oor sy eie aard nie; hy dwing daardeur ook die leser om te reflekteer oor die leesproses en sy kritiese metode. Die leser word dus deur die metafiksionele teks gedwing tot self-refleksie oor die lees van tekste: hy word opnuut bewus gemaak van die veronderstelling waarmee hy werk en in die proses word die vanselfsprekendheid van daardie vooropgestelde idees bevraagteken en selfs ontmasker.

## 2.6 Keuse van tekste vir ontleding

Die klem wat daar in ('yk') gelê word op die bundel as proses, impliseer dat die leser betrek word by die proses en opgeneem word in die self-refleksiewe aktiwiteit van die bundel wat uitkring tot in sy eie bedrywigheid. Die uitsonderlike premie wat daar geplaas word op die taal asook die klem wat gelê word op die betekenaar, bied besondere uitdagings aan die leser. Sy sekerhede in verband met die kodes wat hy hanteer, word voortdurend in die bundel ondermyn. In plaas daarvan dat hy kan staatmaak op vertroude kodes, word hy by die lees van die bundel gekonfronteer met hulle tekorte en ook met nuwe moontlikhede.

In enkele gedigte in die bundel kan die "jy" wat aangespreek word ook geïdentifiseer word as die leser. In hierdie gevalle funksioneer die leser (indien 'n analogie getrek word met die narratiewe teks) as 'n "karakter" binne die "narratiewe situasie" van die teks: "a function implicit in the text, an element of the narrative situation" (Hutcheon, 1984: 139). Die teks gee dan sy eie omskrywing van die leser: in sulke gevalle is daar sprake van die leser in ('yk'). By die lees van die betrokke gedigte waarin die leser figureer, is daar egter ook sprake van die werklike leser wat die teks lees: die leser van ('yk'). Hierdie gedigte dwing as 't ware 'n konfrontasie tussen die twee 'soorte' lesers af en verskerp die aandag vir die probleemsituasies waarvoor die metafiksie (die metapoësie in hierdie geval) die ondersoeker stel.

In die hieropvolgende hoofstukke word die 'voorwerk' by die bundel sowel as vyf tekste daaruit vollediger ontleed. Die 'voorwerk' by die bundel is van besondere belang omdat die selfbewuste fokus op die betekenaar reeds hier in aanvang neem. Die vyf tekste is gekies omdat hulle elk op 'n besondere wyse die metatekstuele element in die bundel belig. Oorsigtelike insigte in verband met die metapoësie in die bundel kan aan die hand van sulke ontledings verfyn word. In elkeen van die tekste kom aspekte van die metapoëtiese bedryf aan die bod. Die eerste gedig wat behandel word, is ook die eerste in die bundel: "omgang" (3). Dit is die gedig waarin die gesprek met die leser, wat oor die bestek van die bundel strek, vir die eerste keer aangeknoop word. Die volgende gedig is "bamboesstokkode" (21-22) waarin die digter besin oor die wyse waarop kodes funksioneer in die poësie terwyl sy gedig dit algaande demonstreer. Daarna word die gedig "die dronke digter ontmoet sy eggo in die woordraaisel" (139-141) gelees. Hierdie gedig is gebaseer op 'n anagrammatiese blokkiesraaisel en demonstreer die wyse waarop die gedig ontwikkel uit die blokkiesraaisel. Terselfdertyd word dit 'n proses waarin die digter (soos in 'n spieël)

herken hoedat sy identiteit gevorm word deur die kreatiwiteit van die taal. In "isis (i)" (155) word die verhouding (wat deur die eerste gedig in die bundel aangevoer is) verder genuanseer deurdat die digter sy afhanklikheid en verwagtinge van die leser uitspreek in die gedig. "ykoei" (158-159) is op een na die laaste gedig in die bundel. Dié gedig word ontleed omdat die digter daarin 'n nuwe fase bereik in sy verhouding met die leser: hy neem skynbaar afskeid van hom in hierdie gedig.

## HOOFSTUK 3

### Die 'voorwerk' by die bundel

#### 3.1 Inleiding

Die bundel (*yk*) voorspel van meet af aan 'n leesavontuur. Die 'ondeursigtigheid' van die titel laat vermoed reeds 'n bundel waarin die "device of making strange" (om Sklovskij se term te gebruik) voorop sal staan. Die bundel lyk reeds vanaf die titel na dit wat Roland Barthes 'n "skryfbare" teks genoem het - 'n teks waarin die betekenaars dans eerder as om stoer te marsjeer (vgl. Hawkes, 1977: 114). Die leser word ook voorberei op die voortdurende uitstel van betekenis waartoe hierdie dans van die tekens in die bundel kan lei deur die aanhaling uit Van Wyk Louw se gedig "Die swart luiperd". Dit dien as motto by die eerste afdeling van die bundel:

"en niks is dood, en alles dans  
en reik na naamlose dinge uit."

#### 3.2 Breyten Breytenbach: die outeur as kode

Eintlik begin 'n mens reeds lees vóór die titel. Op die buiteblad staan in wit letters: "Breyten Breytenbach (*yk*)". Daar is reeds vroeër verwys na die wyse waarop die self-refleksiewe teks - en dus ook (*yk*) - die grense tussen werklikheid en fiksie problematiseer. Dit word onder andere gemanifesteer deur die intrede van die outeur in die teks: dit gebeur nie net deur die aanwesigheid van sy naam op die buiteblad van sy geskrif nie, maar ook deur die manier waarop hy as outeur die teks binnetree. Die wyse waarop die literêre kritiek die aanwesigheid van die outeur binne die teks hanteer, is 'n kontensieuse kwessie met 'n lang geskiedenis. In die negentiende eeu onder die invloed van die Romantiek en die Positivisme is die outeur beskou as die oorsprong en finale outoriteit in verband met die betekenis van die teks. Die biografie van die outeur is dus dikwels as uitgangspunt by die literatuurstudie gebruik. In reaksie hierop het die literatuur-wetenskaplike rigtings



van die eerste helfte van die twintigste eeu (soos die Russiese Formalisme, die New Criticism en die Strukturalisme) die outonomie van die literêre teks voorgestaan - vandaar die benaming "outonomie-bewegings". Verwysings na die outeur word hiervolgens as "personal heresy" ('n term uit die New Criticism) uit die gesprek oor literêre tekste geweier. Binne die Afrikaanse literatuurkritiek was dit waarskynlik Van Wyk Louw wat hom die sterkste uitgespreek het oor die belangstelling in en hantering van die "mens-agter-die-boek" (1956).

Vanaf die sestigerjare vestig die literatuurondersoek ook die aandag op die verhouding teks-leser. In die resepsie-teorie word daar veral erkenning gegee aan die rol van die leser. Binne die semiotiek word die totale kommunikasiesituasie rondom die teks beskou sodat nie net die leser nie, maar ook die outeur binne die fokus van die literatuurstudie val. In die semiotiek word die teks beskou as 'n kommunikasie-handeling en word daar aandag geskenk aan al die verskillende aspekte van die "communicative interplay" (Eco, 1976: 276). Dit sluit die kodes van die outeur sowel as die kodes van die leser in.

Binne die post-strukturalisme vind die desentrering van die teks plaas. Die betekenaar word ontnem van 'n objektiewe oorsprong of transendentale eindpunt en die struktuur van 'n sentrum wat die vrye spel daarin aan bande kan lê. Dit is teen hierdie agtergrond wat uitsprake oor die "dood van die outeur" (vgl. Barthes, 1977: 148) geles moet word. Die outeur verloor dus sy status as die moontlike oorsprong van die teks; hy is ook nie meer die lokus van die uiteindelijke betekenis van die teks nie. Binne hierdie opvatting van die teks word die outeur en ook die leser nie gesien as konkrete teenwoordighede nie: "The plural text will undo the classical image of a tangible author sending a tangible message to a tangible reader; and the more plural a text is, the more it will make it impossible for the reader to find any origin for it, whether it be in the form of an authorial voice, a representational content or a philosophical truth." (Jefferson, 1982: 103). Die outeur is slegs een van die stemme wat ingewef is in die teks. Net soos die karakters in die teks en die leser van die teks, is hy slegs 'n kode of versameling van kodes. Die biografie van die outeur is maar net een van die talle tekste wat meespeel in die betekenis spel van die plurale teks en kan as sodanig ook gedekonstrueer word (Eagleton, 1983: 138). Die outeur is dus 'tekstualiteit' in die post-strukturalistiese sin van die woord ("a location (a cross-road) where language, that infinite storehouse of citations, repetitions, echoes and references, crosses and re-crosses" - Selden, 1985: 75). "Breyten Breytenbach" is dus

as versameling van kodes teenwoordig in die betekeningsspel van (*yk*). Sy biografie is 'n teks wat meespeel by die lees van die bundel.

Die outeursnaam op die buiteblad is die eerste aansporing om die kode van die outeur te gebruik by die lees van die teks. Hierdie aansporing is nie in alle gevalle so sterk as in die geval van (*yk*) nie. Op die buiteblaaie van (*yk*) verskyn die outeursnaam saam met twee 'portrette' van Breytenbach (sien 3.2.1 hieronder). Die outeur van die teks word hierdeur baie pertinent onder die aandag van die leser gebring. Verdere motivering vir die lê van 'n verband tussen die outeursnaam op die buiteblad en die koppe wat daarop afgebeeld is, word verskaf deur Breytenbach se oeuvre. Reeds vanaf sy eerste bundel is Breytenbach meestal self verantwoordelik vir die omslagillustriasies en dikwels is die figure wat hy uitbeeld direk of indirek verteenwoordigend van homself. In die geval van (*yk*) word 'n foto van die outeur en sy vrou ook op die tweede titelblad van die bundel gebruik. Opperman se bundel *Komas uit 'n bamboesstok* (1979) is soortgelyk aan (*yk*) in dié opsig dat die outeursnaam op die buiteblad vergesel word van 'n portret van Opperman. In Opperman se geval dien die gebruik van 'n foto met sy sterk werklikheidsillusie ook as aansporing om die outeurskode te gebruik. Sulke gevalle verskil uiteraard van bundels met 'n meer 'neutrale' buiteblad waarop die outeur net deur sy naam verteenwoordig word. Omdat dit relatief min voorkom dat 'n portret van die outeur op hierdie wyse geïntegreer word by die teks, dring hierdie gevalle hulleself op aan die aandag van die leser. Hulle vra die leser om die kode van die outeur te betrek by die lees van die teks.

Die gebruik van die outeurskode word nie net deur die outeursnaam op die buiteblad van die bundel uitgelok nie, maar ook deur die gebruik van die naam in die bundel. Reeds vanaf die begin van Breytenbach se oeuvre is die veelvuldige gebruik van die outeursnaam 'n 'eienskap' van sy poësie. Dit is trouens 'n element in sy werk wat aanvanklik kritiek uitgelok het (vgl. Grové, 1967: 21). Verskillende vorme van die outeursnaam kom in (*yk*) voor: "Gev. Breytenbach" (14), "Broer Bebe" (38), die naam Breytenbach sowel as die verbuigings "Bullebach" en "Braakinpag" (112-113), die tronknaam "Bangai Bird" (158) en die veelseggende afkorting "Arme B.B." (162).

Ander elemente in die bundel maak ook deel uit van die 'teks' van die outeur se biografie en is as sodanig deel van die outeurskode. Daar is die name van werklike persone wat deel uitmaak van die outeur se biografie - enkele voorbeelde: "Mme Y H-L B" (126), "dirk opperman" (103), "Rudi Kopland" (101) (vgl. ook 2.4 hierbo).

Ook die veelvuldige gebruik van datums en plekname maak deel uit van die outeurskode. Die bundel se verskyningsdatum is 1983. Agtien van die gedigte in die bundel is op die een of ander wyse gedateer ('n gebruik wat ook in ander bundels van Breytenbach voorkom). Hieruit kan afgelei word dat die bundel ontstaan het tussen Oktober 1979 (vgl. die gedig "vir dirk opperman; die 28ste Oktober 1979"), en November 1982 (vgl. die gedig "ykoei" met die datum 22-11-82 daarby). Hierdie datums korrespondeer met sekere gegewens uit die outeur se biografie, nl. die laaste drie jaar van sy gevangenskap. Breytenbach se gevangenskap van sewe jaar en etlike maande maak 'n belangrike deel uit van die biografiese 'teks' wat geïntegreer word by die lees van die bundel. Dat hierdie teks wel deeglik in gebruik is by die lees van die bundel word bewys deur die feit dat daar in resensies gepraat word van Breytenbach se "tronk-digwerk" (vgl. Brink, 1984a: 18). Breytenbach se gevangenskap is as 't ware die spil waarom die ander gegewens in die biografiese teks sentreer. Al die ander vir-die-bundel tersaaklike gegewens staan in 'n bepaalde verband daarmee: sy omgang met die Zen-Boeddhisme, sy politieke opvattinge, sy huwelik met Yolande, sy verhouding met sy ouers, sy verhouding met vriende buite en binne die tronk, sy opvattinge oor skryf. Sekere werke kan vir die leser toegang verskaf tot die omvattende 'teks' van Breytenbach se biografie wat relevant is by die lees van (*yk*). Onder hulle tel Breytenbach se *The true confessions of an albino terrorist* (1984), *End Papers* (1986) en *Boek* (1987).

### 3.3 Outeur en bundeltitel

Indien die outeur wel as kode betrek word by die betekenis spel van die teks, moet sy naam op die buiteblad van die bundel ook gelees kan word. Dit impliseer in die geval van (*yk*) dat die 'opskrif' van die bundel ook as sintaktiese eenheid gelees kan word. Daar is sprake van twee moontlike sinne op die buiteblad van (*yk*): "Breyten Breytenbach: yk" (oftewel: Breyten Breytenbach is yk) of "Breyten Breytenbach yk" (met "yk" as werkwoord). Hierdie twee moontlike lesings van die outeur en bundeltitel weerspreek mekaar in 'n sekere opsig: die een lesing impliseer die ondermyning van die kode; die ander lesing berus op die handhawing van die kode.

#### 3.3.1 "Breyten Breytenbach is yk"

Die moontlikheid om die 'opskrif' van die bundel te lees as "Breyten Breytenbach is yk", word ondersteun deur die ander tekens wat op die voor- sowel as die agterblad

van die bundel verskyn. Die titel-teken (*yk*) is naamlik geïnskribeer op die voorhoof van die kop wat op die voorblad verskyn. Op die agterblad van die bundel verskyn 'n afbeelding wat lyk na 'n selfportret van Breytenbach. Die verband tussen die kop op die voorblad en dié op die agterblad word op sy beurt bevestig deurdat albei se oë bedek is met 'n skoendlapper. Die voorgestelde lesing impliseer dat die kop op die voorblad Breyten Breytenbach s'n is. In hierdie geval is (*yk*) 'n 'naam' vir Breyten Breytenbach of 'n beskrywing van hom. Hiervolgens is hy die ge-ykte of gestempelde, draer van "die 'stempel' van die gevangenis wat op die teks (en die bedrywige teksmaker) afgedruk is: 'n bestel, afgesonder van die ryk sintuiglike lewe ánderkant die mure en tralies...waar individualiteit ontmoedig of uitgeroei word ten gunste van die ge-ykte, die gemene delers" (Brink, 1984a: 18).

(*yk*) kan egter ook gelees word as 'n ander vorm van die voornaamwoord "ek". In die betekenisproses wat begin by die titel, word die betekenaar *ek*<sup>1</sup> dus verplaas deur die betekenaar *yk*. Hierdie verplasing van betekenaars word binne die bundel voortgesit. Die betekenaars speel 'n spel met die vokaal van die gebruiklike betekenaar *ek* en ook met die leestekens wat dit vergesel. Daar word byvoorbeeld gebruik gemaak van die betekenaar *ak* - "72 maande reeds woon ak in die winter", sê die spreker op 'n bepaalde punt in (*yk*) (85). In 'n ander geval word die betekenaar *ek* verplaas deur *ik* - vgl. "ik is die heerser van 'n reënerige ryk" (88). In die proses van die vervanging van een betekenaar met 'n volgende word daar ook gebruik gemaak van aksenttekens, aanhalingstekens en hakies. In "daardie ek gedig" (23) is daar sprake van *ék*; in "nagbreker" (41) van '*ek*'; in "isis (i)" (155) van (*ek*). Enersyds dra hierdie verskillende betekenaars by tot 'n genuanseerde omskrywing van die *ek* en gee dit 'n aanduiding van differensiasies binne die *ek*. Andersyds het dit die funksie om die leser se greep op die *ek* deur hierdie 'dans' van die betekenaars minder vas te maak. Die leser word dus reeds deur die titel bedag gemaak op die beweeglikheid van betekenisprosesse in die bundel en die wyse waarop dit finaliteit ontglip.

### 3.3.2 "Breyten Breytenbach yk"

Die bundel-'opskrif' kan ook gelees word as die sin "Breyten Breytenbach yk". Hierdie lesing sien die betekenaar *yk* teen die agtergrond van 'n vaste

---

<sup>1</sup> Verwysings na die verskillende betekenaars onder bespreking in 3.3 word gekursiveer. Die meer gebruiklike aanhalingstekens word hier vermy om verwarring met aanhalingstekens in die teks te voorkom.



betekeningsstelsel. Dit impliseer ook 'n skryfhandeling wat berus op 'n handhawing van die kode as 'n vaste stel reëls of konvensies waaraan betekening en kommunikasie uitgelewer is. Hierdie lesing berus dus op die "geykte" betekenis van yk.

Om te yk beteken volgens die *Nasionale woordeboek* "amptelik volgens 'n bepaalde standaard kontroleer en na goedkeuring stempel" (1979: 608). Die geykte voorwerp dra dus 'n stempel van goedkeuring. Die egtheid daarvan is bevestig; dit is gewaarmerk. Wanneer die buiteblad dus gelees word as "Breyten Breytenbach yk", impliseer dit dat die bundel aangebied word as iets wat sy stempel van goedkeuring het. Dit dra sy waarmerk. In 'n sekere sin is dié bundel dan ook 'n belydenis - soos wat die outobiografiese *The true confessions of an albino terrorist* (1984) dit is. In hierdie opsig dra die bundeltitel dus by tot die problematisering van die grens tussen fiksie en werklikheid wat kenmerkend is van die self-refleksiewe teks (vgl. 2.4). Die blote suggestie dat daar geyk is, suggereer dat die bundel aangebied word as dokument of outentieke weergawe van die reële werklikheid.

Om te yk beteken ook om die konvensionaliteit van die geykte te bevestig. Die uitdrukking "geyk" beteken trouens "konvensioneel" in die sin van "uitgewerk om as norm, as grondslag van vergelyking te kan dien; gestandaardiseer"; asook "algemeen gangbaar, veel gebruik; afgesaag, stereotiep, onoorspronklik" (*WAT Deel 3*, 1972: 237). Die gedigte in die bundel word dus ook aangebied as die noodsaaklike yking of konvensionalisering van individuele en unieke ervarings om kommunikasie te bewerkstellig. In hierdie opsig is die gedig 'n "ge-ykte" of gekonvensionaliseerde weergawe van die oorspronklike bedoeling.<sup>2</sup> Die titel suggereer dus dat daar in die bundel 'n poging gaan wees om ervarings en bedoelings vas te lê in die sekuriteit van bestaande en ge-ykte kodes. Die negatiewe konnotasies van die woord "geyk" suggereer dat die kommunikasie in hierdie bundel nie net staatmaak op konvensie nie, maar ook uitgelewer is daaraan.

---

<sup>2</sup> Hieroor skryf Breytenbach in *Boek*: "Daar is altyd 'n gaping tussen *bedoeling* en *vervulling*." (1987a: 10); en: "Die innerlike ruimte - die verskiet op in die lug op! - kan ek nie vaspen nie; die neerslag is iets anders en lê op eie pote; dit wat my boei is die gaping tussen die twee, is die afgrond, die vonkslangetjie wat spring van plus na minus, die spanning tussen dag en nag, die verhouding tussen die hand en die mond - of tussen die mond en die hand. Die gedig is die val." (1987a: 11).

### 3.4 Aanhalingstekens en hakies by die titel

Die teken *yk* is tot dusver gelees sonder sy 'kwalifikasies', nl. die aanhalingstekens en hakies wat saam met hom gebruik word. Die aanhalingstekens by die bundeltitel impliseer dat die spreker in (*yk*) iemand aanhaal wanneer hy die bundel aanbied. Hy dig dus in 'n sekere sin dié titel en titelwoord toe aan 'n bepaalde spreker en daardie spreker is hyself. Die self-aanhaling impliseer 'n afstand tussen die ek wat ervaar en die ek wat beskryf. Teenoor die waarmerking van die ek se ervarings deur die *yk*-ing, staan sy bevryding deur die aanhalingstekens. Hy word losgemaak van sy konkrete gestalte; die teks word op sy beurt hierdeur losgemaak van 'n fisiese subjek.

In *The true confessions of an albino terrorist* skryf Breytenbach oor die intimiteit van die skryfproses, maar terselfdertyd ook oor die bevryding van die self wat dit meebring. "A bizarre situation ... when you have to write as deeply down in yourself as you can because you need this to survive; writing in a desperate attempt at communication with the outside, with the world, with the people closest to you, knowing beforehand that it cannot reach them and knowing also that you are laying bare the most intimate and the most personal nerves and pulse-beats in yourself to the barbarians, the cynical ones who will gloat over this" (1984b: 141), sê hy van die intimiteit van die ervarings wat neergeskryf word en van die waarmerk (die *yk*) wat hulle dra. Oor die proses waarin die ek afstand inneem en die teks 'n lewe van sy eie verkry, vervolg hy: "That is perhaps, Mr. Investigator, why or how I became so sensitive to living structure. Also to the objective existence of that which has been exteriorised." (1984b: 141).

Brink wys in sy resensie van die bundel daarop dat die aanhalingstekens ook die funksie het "om ons aandag te vestig op die taaluiting", die digter se uitsonderlike aangewesenheid op woorde eerder as dinge (1984a: 18). Die outeurskode bevestig die leser se vermoede dat hierdie proses deurgevoer word na die persoon van die *ek*. Deur die gebruik van die aanhalingstekens word die *yk* (*ek*) sy eie taaluiting; hy verloor sy fisiese substansie en word woord of teks. Ook in *The true confessions of an albino terrorist* skryf Breytenbach: "True, there is a sum of attributes which can be called by name. 'Come out, Breyten Breytenbach!' you want me to call; and from the gloom, wrapped in words as if in cheesecloth, Bangai Bird will emerge. (He has the

smell of writing on him; he is utterly deconstructed to stuttering utterances.)" (1984b: 280).<sup>3</sup>

Aanhalingstekens kan ook die tekenwaarde van dit wat tussen daardie aanhalingstekens staan, relativeer. Dit kan ook sê: hiermee word iets anders bedoel as wat gewoonlik daaronder verstaan word. Relativering is ook op die spel; *yk* is *ek*, maar ook nie. In hierdie sin suggereer die aanhalingstekens dat die ek wat betrokke was by die totaliteit van hierdie ervarings (leef- sowel as skryf) met die afhandeling van die skryfdaad ophou bestaan het. Die ek van dáárna is iemand anders en kan vanaf 'n afstand kyk na "daardie ek" (soos in "daardie ek gedig" - 23).

Benewens die aanhalingstekens word die teken *yk* ook nog omsluit deur hakies. Gelees saam met die teks van die biografie kan die hakies funksioneer as ikoniese teken vir opsluiting in die tronk. Die ooreenkoms tussen betekenaar (die omsluiting van die hakies) en betekende (ingeslote wees binne die tronk) herinner aan Peirce se omskrywing van die ikoon: "...it is a familiar fact that there are such representations as icons. Every picture (however conventional its method) is essentially a representation of that kind. So is every diagram, even although there be no sensuous resemblance between it and its object, but only an analogy between the relations of the parts of each." (1931: 2.278).

Die dekodering van die hakies as 'n betekenaar vir die tronk bestaan sou binne die strukturalistiese poëtika van Culler 'n voorbeeld wees van die wyse waarop die poësie of die literatuur as sekondêre semiotiese sisteem funksioneer. Hierdie sekondêre semiotiese sisteem ken tekenwaardes toe aan elemente wat reeds tekens is in die primêre semiotiese sisteem van die taal. As sodanig is dit 'n geval van "overcoding"<sup>4</sup> en die poëtiese kode vorm dan 'n sub-kode wat toepaslik is by die lees van poëtiese tekste (Eco, 1976: 133-135). Een van die konvensies wat deel uitmaak van hierdie kode is, volgens Culler, die "convention of mimetic form" (1974: 981). Hiervolgens word sekere vormelemente in die poësie gesemantiseer op grond daarvan dat die

<sup>3</sup> Dit is veral die skryf vanuit die tronk (hier geïmpliseer deur Breytenbach se tronknaam "Bangai Bird") wat hier ter sake is. Om hierdie rede staan die verwysing na die wese wat ruik na skryf, wat gedekonstrueer is tot stotterende - vgl. "omgang" uit (*yk*) - taaluitinge tussen hakies. Soos by die titel van die bundel funksioneer die hakies as ikoniese teken van die tronk bestaan.

<sup>4</sup> Eco omskryf "overcoding" as volg: "...overcoding: on the basis of a pre-established rule, a new rule was proposed which governed a rarer application of the previous rule." (1976: 133).

vorm daarvan mimeties sou wees (die hakies kry die semantiese waarde van gevangenskap).

### 3.5 Die omslag van die bundel as teks

Ook die omslag van die bundel kan gelees word as 'n samehang van tekens. Die twee koppe wat op die buiteblaaie van die bundel afgebeeld word, lyk na portette van Breyten Breytenbach. Op die oog af lyk dit dus asof dié tekens op die buiteblaaie van die bundel klassieke voorbeelde van die ikoon is, soos beskryf deur Peirce ("the Icon, as its name suggests, is a literal image or facsimile" - Goudge, 1969: 142). By verdere ondersoek blyk dit egter dat hierdie tekens nie enkelvoudig is nie. Elkeen van hierdie visuele tekens is 'n gekompliseerde boodskap oftewel teks ("usually a sign-vehicle conveys many intertwined contents and therefore what is commonly called a 'message' is in fact a *text* whose content is a multi-levelled discourse" - Eco, 1976: 57). Die visuele tekens op die buiteblad van die bundel is meer as net ikone. Hulle is ook simbole in dié sin dat hulle gebruik steun op konvensie, op die arbitrêre verband tussen betekenaar en betekende wat Peirce uitgewys het as kenmerkend van die simbool.

Die ikoniese aspek van die buiteblad-teken is 'n kragtige manier om die leser onmiddellik by die bundel te betrek. Hy word deur die beeldende aspek daarvan geboei, selfs meegevoer: "Gelykenis met wat bekend is geeft een gevoel van veiligheid, en misschien is dat het wel wat iconiese tekens een grotere meeslepende, verleidende kracht geeft dan andere." (Van Zoest, 1978: 32).

Die kop wat op die voorblad van die bundel afgebeeld word, het 'n blou-erige kleur wat daaraan 'n on-wêreldse voorkoms gee. Indien dié teken gelees word as ikoon ("a literal image or facsimile"), kan dit die kop van 'n sieke of selfs dooie voorstel. 'n Verdere opvallende kenmerk van die kop is dat die boonste gedeelte daarvan buitengewoon groot is. Ook dit kan 'n ikoniese teken wees. Soos die blou kleur skep dit 'n on-wêreldse indruk. Dit lyk selfs op die algemene voorstellings van 'n wese wat nie van hierdie wêreld is nie ('n "alien"). Hierdie wêreldvreemdheid kan binne die konteks van die bundel verwys na die gevangene wat weggesluit is van die buite-wêreld. Die implikasie is dat die tronkvoël so vreemd is aan die wêreld as 'n bewoner van die buitenste ruimte. Die uitsonderlike groot kop kan egter ook gelees word as betekenaar van gebreklikheid, soos in die geval van 'n waterhoof. Die gevangene is



deur sy isolasie dus ook vergelykbaar met 'n gebrekklike.<sup>5</sup> Die uitsonderlike groot kop kan ook 'n betekenaar wees vir vergrote brein-aksie, groter serebraliteit, 'n aangewesenheid op die brein vanweë die wegkwy van die liggaam.

In die geval van die kop as teken het die leser te doen met die soort ikoon waarin die ooreenkoms gedeeltelik gebaseer is op konvensie ("in which the likeness is aided by conventional rules" - Peirce, 1965: 2.279). Die kop kan dus ook tekenwaardes hê wat gebaseer is op konvensie, wat geïnstitusioneeliseer en in daardie sin arbitrêr is - Peirce se simbool. Daar bestaan verskillende kodes wat die lees van so 'n teken kan reël (vgl. die verskillende moontlikhede onder die lemma "blou" in die bekende simbool-woordeboeke). By die bepaling van die relevante kodes is daar sprake van 'n wisselwerking: enersyds waarsku die buiteblad die leser wat om te verwag in die bundel wat daaragter lê; andersyds skep die bundel by die leser die vaardigheid ("competence") vir die lees van die buiteblad. Eers by die retro-aktiewe lees kan die leser sy gebruik van bepaalde kodes by die dekodering van hierdie teken motiveer.

Blou is die kleur wat konvensioneel met die hemel en geestelikheid geassosieer word ("inner movement, introversion, contemplation" - De Vries, 1974: 54). Dit be-teken tewens ook die los-wees van die aarde: "all forms of unworldliness" (De Vries, 1974: 55). Hierdeur word die ikoniese waarde van die vergrote kop bevestig: dit funksioneer op ikoniese sowel as konvensionele gronde as be-tekenaar vir vergeesteliking en introversie. Hierdie aanduiding van die buiteblad word op talle punte bevestig deur die bundel. Die spreker hou hom "besig met *hsin-tsung*, d.w.s. die onderrig van die Verstand" en besef "om na binne jou 'eie' natuur te betrag is meditasie (*zen*)" (37). Hy noem ook die tronkruimte waarin hy hom bevind "'n begraafplaas waar die mens kan me-di-teer" (24). Die kontemplasie en meditasie het as doelwit die "ontwaking...verby, anderkant verby" waarvan die "hart-soetra" praat. Hierdie Zen-tekst, wat die gedigte in die bundel voorafgaan, draai om die waarneming en ervaring van "leegheid". Ook hierna wys die gebruik van die kleur blou vooruit: "(Blue) is also the Void; primordial simplicity and infinite space which, being empty, can contain everything" (Cooper, 1978: 40).

Binne die afsondering van sy bestaan as "Gev. Breytenbach" word die spreker gedwing tot 'n verstandelike akrobatiek. Die brein moet die "toertjies leer / om soos 'n gimnas

---

<sup>5</sup> Die suggestie van gebrekkigheid is ook aanwesig in die titel van die tronkbundel *Voetskrif* (1976).

die rekstok se ruimtesnitte / af te tas" (14). Die spreker verwys spottenderwys na die prominensie van sy kop as hy homself beskryf as "koning craniopagus parasiticus die eerste in die spieël" (89). Hy besef ook tot watter uiterstes van verstandelike aktiwiteit hy gedwing word deur sy omstandighede: "ek? ek dra my verstand in 'n middelpaadjie / kam die grys ding in die wit skottel tot vervelens" (65).

Die kleur blou is konvensioneel teken vir die goddelike en as sodanig die kleur van die Egiptiese god, Osiris (De Vries, 1974: 54). Op die identifisering van die spreker in die bundel met dié Egiptiese god (vgl. "isis (i)" - 155) berei die voorblad van die bundel die leser dus voor. Blou is egter ook die kleur wat geassosieer word met die maan ("a lunar colour" - Cooper, 1978: 40). Dit wil dus voorkom asof die spreker in die bundel deur middel van die portret op die buiteblad 'n assosiasie wil lê tussen hom en die maan. Dit word bevestig deur die bundel - in die gedig "nagbreker" (41) word die spreker voorgestel in terme van die kwynende en groeiende maan. Die kleur blou kan ook 'n indeks wees van winter - dit word tradisioneel geassosieer met koue (dit is een van die "cold, 'retreating' colours, corresponding to processes of dissimulation, passivity and debilitation" - Cirlot, 1971: 52). Die spreker in die bundel se lewe staan inderdaad in die teken van winter. Dit is nie net 'n letterlike winter met "dikreën" (83) en "tipiese Skiereilandklammerigheid van rou / wolke" (81) nie; maar 'n winter van die hart soos gesuggereer deur die afdelingstitel "hart winter". Hy woon in 'n winter sonder ophou: "72 maande reeds woon ak in die winter / van 'n siklus wat slegs winter nog ken" (85). Die verlies van sy vryheid was, by implikasie, soos die aantrek van 'n winterse huid: "toe julle die losloop van my geskeur het / soos die somerse huid van 'n jongman se lyf" (84). Die blou kleur van die kop op die voorblad berei die leser dus ook voor op sy kennismaking met die "deurwinterde" (in die letterlike sin van die woord) spreker in die bundel. Blou is tradisioneel ook 'n betekenaar vir water: "Blue is the colour of the great deep, the feminine principle of the waters" (Cooper, 1978: 40). Die spreker in die bundel sien sy lewe ook in terme van 'n onderwaterse bestaan: "drie winters al duik ek waar dit koud en diep is / en selfs geen sweem of soom van skuim" (119). Die genoemde lesings van die kleur blou, soos aangewend op die buiteblad van die bundel, word dus telkens gelegitimeer deur voorbeelde uit die bundel.

Blou is dus in die geval van hierdie bundel 'n betekenaar met verskillende waardes. Die saambestaan van hierdie spesifieke tekenwaardes in die bundel herinner aan 'n soortgelyke groepering in die Taoïstiese kuns. Binne die Taoïsme word die *yin*-prinsipe met soortgelyke betekenaars uitgebeeld: "*Yin* is the female principle, dark

and deep, *blue* or green or black exemplified by scudding cloud and moving *water*, by *winter* and north, by valley and receptacle, by fish and flower and fruit and fungus, and associated with earth." (Ferguson, 1976: 187-188. My kursivering - LV.). Die persoon op die voorblad van die bundel, wat duidelik verband hou met die spreker in die bundel, word dus deur die teken blou (wat hier funksioneer as 'teks') aangebied as voorbeeld van 'n *yin*-bestaan.

Die bundeltitel is met rooi letters op die kop geïnskribeer - 'n kleuraksent wat herhaal word in die gesig. Die rooi van die letters laat dit lyk asof dit op die kop ingebrand of ingesny is. Ikonies gelees, is dit 'n brandmerk en die draer daarvan 'n gebrandmerkte - iemand wat deur die samelewing uitgewerp word. Binne die konteks van die bundel is die gebrandmerkte 'n gevangene, 'n tronkvoël. Sy uitgeworpenheid word soms gereflekteer in die taalkode wat hy gebruik. Dit is 'n kode wat sy solidariteit met die tronksamelewing eerder as die een daarbuite reflekteer. Dit geld veral die gevalle waarin hy homself be-noem: dan is hy 'n "skebenga" (tweede titelblad); 'n "wetslaner" (42); 'n "langana 'n ou timer.aap" (44); 'n "bird" (158).

Die ander rooi aksente in die gesig kan eweneens as ikoniese be-tekenaars gelees word van wonde, letsels wat gelaat is deur bepaalde ervarings (vgl. veral die rooi haal langs die neus en ook die rooiheid van die mond<sup>6</sup>). Die rooiheid van hierdie 'wonde' kan egter ook as simbool (in die Peirciaanse sin gelees word van vuur (die moontlikheid hiervan is reeds geopper deur die brandmerk). Vuur dui tradisioneel op pynlike loutering tot geestelike suiwerheid en ver-ligting (Ferguson, 1976: 61). Die destruktiewe en tegelyk kreatiewe tekenwaardes van vuur kom ter sprake in die dans van die god, Sjiwa ("fire is also identified with the forces of destruction, release and recreation wielded by Siva" - Cooper, 1978: 68). Hierdie god is vir die spreker in die bundel 'n duidelike teenwoordigheid: "en oor die gevangenshool trappel weer / Sjiwa se koue swartgebrande voete / met die hartstogtelike reëlmaat van alle skepping" (86).

Ook die saambestaan van blou en rooi in die kop funksioneer as teken. Gelees as betekenaars van water en vuur onderskeidelik vorm hulle saam die twee groot beginsels waarop die bestaan van die kosmos berus: "They are impalpable polarities which provide that oscillation without which there can be no movement. Their

<sup>6</sup> Elders het Breytenbach gepraat van die mond as "te geheim om pyn nie te voel nie" ("Bedreiging van die siekes" in *die ysterkoei moet sweet* - 1964). Hierdie mond lyk inderdaad asof dit 'gemerk' is deur pyn.

endless dialectic in vibration and wave-pattern is what weaves the web of the Tao. Yang is bright, red, male, penetrating, high, celestial. Yin is dark, black, female, receptive, abyssal, deep." (Rawson & Legeza, 1973: 12). Dit is dus die kop van iemand wat die versoening van teenoorgesteldes, hier be-teken deur die saambestaan van rooi en blou, verwesenlik het.

Die 'boodskap' van die kop word nog verder genuanseer as die leser let op die tekenwaarde van die kleuronderskeiding. Die 'brein'-gedeelte van die kop is ligter gekleur as die res daarvan. Dit lyk op die rande selfs liggewend. Dit kan 'n teken wees van die illuminasie (in Zen-terme die *satori*) wat daag wanneer die versoening van teenoorgesteldes verwesenlik word. Hierdie illimunasie kom juis deur die ingekeerde aktiwiteit van die brein of gees wat nog funksioneer wanneer die liggaam vanweë sy uitsonderlike omstandighede 'dood' is.

Die oë is bedek: dit wil voorkom asof hierdie persoon die normale vermoë om te sien, ontnem is. Ook in hierdie opsig is hy 'n gebrekklike. Dit is betekenisvol dat die oë op geeneen van die bundels van *die ongedanste dans* se buiteblad-'portrette' uitgebeeld word nie. Dit word trouens ook nie uitgebeeld op die buiteblaaie van die prosawerk *Mouir* (1983) en die biografiese *The true confessions of an albino terrorist* (1984) wat uit dieselfde tydperk kom nie. Die oë word so pertinent weggesteek of weggelaat dat die afwesigheid daarvan gelees kan word as 'n teken. Die opheffing van die normale sig is 'n betekenaar vir die vermoë om te sien sonder oë ("blinder by die oog om beter te kan sien", sê die spreker in "pogonologiese selfportret met 42..." - 108) Wanneer die een vermoë weggeneem word, kom 'n ander in die plek daarvan. Dit is die vermoë om te sien met die oog van die gees, om 'in' te sien in die syn van dinge. Dit is hierdie vermoë wat die ervaring van *satori* moontlik maak. In die geval van (*yk*) word die kop op die voorblad se oë bedek deur 'n wit skoenlapper. Die skoenlapper funksioneer binne bepaalde kontekste as 'n be-tekenaar vir die siel en sy onsterflikheid (Cooper, 1978: 27) waardeur die buite-wêreldse kwaliteit van hierdie kop beklemtoon word. Dit bevestig dat daar eerder met die oog van die siel gekyk gaan word as met die gewone oog. Die witheid<sup>7</sup> van die skoenlapper is ook

<sup>7</sup> Die gebruik van die kleur wit hier hou ook verband met die "albino"-element in die bundel se spreker. Ook dit be-teken sy andersheid, in die oë van party selfs gebreklikheid, as (politieke) gevangene. In die gedig "gesang" word hierdie albino-element voorgestel as 'n wit walvis ("dis die witte in die miklê van die verstand wat / só gevaarlik is die agtervolger van versoening" - 6). Die betekenismoontlikhede van die albino word uiteraard verder ondersoek in Breytenbach se biografiese *The true confessions of an albino terrorist* (1984).



betekenisvol: "a white butterfly is the spirit of the dead" (Cooper, 1978: 28).

Hierdeur word die afleiding dat die kop dalk dié van 'n dooie is, gestaaf. Die afleiding word verder bevestig deur die vereenselwiging van die skoenlapper met die Griekse Thanatos (De Vries, 1974: 72).

Die voorblad funksioneer nie op sy eie nie. Die agterblad moet ook gelees word om die prentjie te voltooi. Daar verskyn die kop van 'n lewende persoon - in teenstelling met die een op die voorblad. Boonop lyk dit na 'n portret van Breyten Breytenbach. Dit is nie net in hierdie opsig 'n ikoon nie; ook die plasing daarvan aan die einde van die bundel is ikonies. Die posisie van hierdie portret op die agterblad van die bundel is ook 'n teken: van die 'uitstap' uit die bundel, van die afhandeling daarvan. In sy geheel verwys die teken op die agterblad van die bundel na daardie Breytenbach, die lewende mens van vlees en bloed wat uit die tronk vrygelaat is. By die 'ingang' van die bundel is daar nog sprake van 'n wese wat 'n bestaan voer in die doderyk. By die uitstap uit die bundel is hy weer lewend. So 'n interpretasie word ondersteun deur die outeurskode. Die tweede-laaste gedig in die bundel is - volgens die datum daarby - voltooi tien dae voor Breytenbach se vrylating uit die tronk.

Ook die persoon op die agterblad se oë is bedek. Soos reeds gesien, dui die blindheid op 'n gebrek, maar ook op 'n sienvermoë wat buitengewoon is. Dit lyk dus asof die vermoë om te sien met 'n innerlike oog nie in die proses van die bundel verlore gegaan het en opgehef word by die einde daarvan nie. Dit lyk asof die *yk/ek* van die voorblad sy besondere illuminasie en insig oorgedra het aan Breyten Breytenbach wat by die bundel uitstap. Dit word bevestig deur die letsels op die voorkop. Hierdie litteken korrespondeer met beskrywings van die derde oog<sup>8</sup> wat letterlik in die skedel van die voorkop gemaak word.<sup>9</sup> Die derde oog is dus die naam wat gegee word aan daardie 'sintuig' wat waarneem wat nie met die gewone oog waargeneem word nie. Volgens Suzuki is die derde oog nodig om die opheffing van dualisme te beleef en die satori te ervaar: "When we carry on as we do in everyday life, there is plenty of Zen in that. But an eye is needed - a third eye. We have two eyes to see two sides of

<sup>8</sup> Die derde oog figureer reeds op die voorblad van Breytenbach se eerste bundel *die ysterkoei moet sweet* (1964).

<sup>9</sup> Lobsang Rampa beskryf hierdie proses in *The third eye* (1956). Ten spyte van die feit dat Lobsang Rampa ontmasker is as synde die Engelsman Cyril Henry Hoskin en nie die Tibetaanse monnik wat hy voorgegee het om te wees nie, geniet sy werk nog wye bekendheid en aanvaarding (vgl. Underwood, 1979: 202 & 344).

things, but there must be a third eye which will see everything at the same time and yet not see everything. That is to see Zen. Our two eyes see dualistically, and dualism is at the bottom of all trouble. But the third eye is not between or above the two eyes - the two eyes are the third eye." (Aangehaal in Humphreys, 1984: 69). Die litteken van die derde oog vervang aan die einde van die bundel die (y<sub>k</sub>)-brandmerk van die kop op die voorblad.

Ook die oë van hierdie kop is met 'n skoenlapper bedek. In hierdie geval dikteer kontekstuele faktore (bundelgeheel, die samehang met die voorblad) dat die skoenlapper ander teken-waardes sal hê as op die voorblad. Die skoenlapper se teenwoordigheid kan 'n betekenaar wees vir die loutering van die siel deur vuur asook van lewe en wedergeboorte; ook van vreugde en huweliksgeluk (Cooper, 1978: 27-28). Elkeen van hierdie betekendes is van toepassing op die man wat by die bundel uitstap nadat hy vrygelaat is uit die tronk en die ervaring in die bundel verwerk het. Ook die helder rooi-oranje kleur van die skoenlapper het 'n teken-waarde: in die Taoïsme is rooi en goud die kleure van die *yang* terwyl blou, groen en swart weer die kleure is van die *yin* (Ferguson, 1976: 187-188). Die skoenlapper op die voorblad was wit; die gesig vol blou en wit tinte. Die voor en agter van die boek is dus die keersye van 'n munt, die konstellasie van pole waarvan daar sprake is in die Taoïsme. In hierdie geval is dit ook die ikoniese teken van die versoening van *yin* en *yang* wat so pynlik tussen die buiteblaaie van die bundel voltrek word. Dit is ook 'n metamorfose<sup>10</sup> wat hom voltrek:

"soos die metamorfose van iets  
(wat? waarnatoe?)  
soveel tyd binne 'n kokon  
iets wat ruspe was bruin en glad  
(die tyd is altyd dood)  
nou tot 'n gryshaar vlinder geryp" (108).

Saam met die buiteblaaie van die bundel kan gelees word die 'portret' van Breytenbach en sy vrou Yolande wat naas die handgeskrewe woord (y<sub>k</sub>) verskyn op die tweede titelblad van die bundel. Hiermee word nog 'n lesing van y<sub>k</sub> moontlik: 'n kombinasie van Yolande en e<sub>k</sub> (jy en e<sub>k</sub>). Op sy beurt kan hierdie kombinasie

---

<sup>10</sup> Hierdie idee is vervat in die titel van die Franse vertaling en versameling van Breytenbach se tronkgedigte: *Métamorphose* (1987).

geïnterpreteer word as 'n manifestasie van die vereniging van vrou en man, van *yin* en *yang*. Die bundeltitel ('*yk*') funksioneer op hierdie manier dus ook as betekenaar vir die versoening van teenoorgesteldes. Met behulp van die outeurskode word dit duidelik dat die poging tot versoening van die *yin* en die *yang* tegelykertyd ook die poging is van die opgesluitene om te kommunikeer en een te word met die vrou aan die buitekant.

### 3.6 Die eerste titelblad

Op die eerste titelblad word ('*yk*') omskryf as *die vierde bundel van die ongedanste dans*. Hieruit word dit duidelik dat die bundel deel uitmaak van 'n groter geheel en 'n bepaalde posisie inneem binne daardie geheel. Die saamgroepering van die bundels *Lewendood* (1985), *Buffalo Bill* (1984), *Eklips* (1983) en ('*yk*') (1983) onder 'n gemeenskaplike titel impliseer eenheid.

'n Duidelike eenheidsfaktor is die chronologiese samehang van die bundelgroep. Die vier bundels het ontstaan oor 'n tydperk van sewe jaar (1976-1982) en is gepubliseer binne die bestek van drie agtereenvolgende jaar. Volgens die getuienis van die datums by gedigte in die bundels begin 'n chronologiese siklus met *Lewendood* - *die eerste bundel van die ongedanste dans*. Die eerste gedig in hierdie bundel, "Voorspraak", is gedateer 26.XI.75 - die dag nadat Breytenbach gevonnissen is tot nege jaar gevangenisstraf. Die enkele ander gedateerde gedigte in die bundel suggereer dat die bundel geskryf is in 1975-1976. In *Buffalo Bill* - *die tweede bundel van die ongedanste dans* staan daar vyf gedigte wat gedateer is. Hulle klop met die datum- en plekaanduiding wat die bundel afsluit: "Junie 1976/Junie 1977 (Maksimum-gevangenis, Pretoria)". In *Eklips*, wat *die derde bundel van die ongedanste dans* is, kom daar agt datums voor. Hulle strek van 10/11.8.77 tot 31.12.79. Hiervolgens lyk dit asof die bundel geskryf is vanaf ongeveer Augustus 1977 tot Desember 1979 en dus chronologies volg op *Buffalo Bill*. Datumaanduidings is selfs meer volop in ('*yk*') - *die vierde bundel van die ongedanste dans*. Agtien van die gedigte is gedateer en hieruit blyk dat die bundel ontstaan het tussen Oktober 1979 en November 1982. Daar is dus 'n mate van 'n oorvleueling met, maar ten slotte 'n opeenvolging op *Eklips*. Die vier bundels van *die ongedanste dans* volg dus chronologies op mekaar, alhoewel hulle in 'n a-chronologiese volgorde gepubliseer is: *Lewendood* (1985); *Buffalo Bill* (1984); *Eklips* (1983); ('*yk*') (1983). Daar was sprake van 'n vyfde bundel *Die kus* wat tot dusver nog nie verskyn het nie. 'n Interessante "kanttekening" by hierdie gegewens is

dat die Nederlandse en die Franse vertalings van Breytenbach se gevangenispoësie (*De ongedanste dans* en *Métamorphase* - beide van 1987) gedigte opneem uit die genoemde bundels sowel as uit die bundel *Voetskrif* (1976). *Voetskrif* is met sy publikasie<sup>11</sup> nie aangedui as een van die bundels van *die ongedanste dans* nie. Die chronologiese samehang (wat in hierdie geval nou korrespondeer met die tronkfase in Breytenbach se lewe) stel 'n tematiese samehang in die vooruitsig.

In hierdie stadium - voor die verskyning van *Die kus* - is die leser geneig om (‘yk’) te interpreteer as die afsluiting van die reeks. Die blote posisie van die bundel in die reeks en van ’n bepaalde gedig in die bundel word dan ’n betekenaar wat meewerk aan die totstandkom van ’n bepaalde lesing. Finaliteit en afhandeling word bygelees by die laaste gedigte in (‘yk’). ’n Gedig soos “ykoel”, die tweede-laaste in die bundel, kan selfs gelees word as ’n finale afskeid van die leser. Indien ’n verdere bundel of bundels sou verskyn, sou hierdie lesing verander. Hierdeur blyk die historiese gebondenheid van ’n bepaalde lesing. Die moontlike verskyning van ’n vyfde bundel *Die kus* kan egter ook in berekening gebring word by die lees van die siklus - met ander resultate en gevolgtrekkings as hierbo. Indien *Die kus* sou verskyn, sal *Eklips* die middelste van die vyf bundels van *die ongedanste dans* wees. Hierdie middelposisie kan sinvol wees wanneer die siklus gelees word in terme van die Tantriese mandala (wat afgebeeld word op die titelblad van elkeen van die bundels van *die ongedanste dans*). Hiervolgens is *Eklips* “die kroon van die lotus” en as sodanig “die sentrum, die spil” van die siklus (Galloway, 1985: 86). Die belangrikheid van (‘yk’) as afsluiting van die siklus word daardeur teengesprek.

Die titel van die siklus het ook ’n invloed op die wyse waarop die gedigte in die bundel gelees word. Dit kan dus van hulp wees om *die ongedanste dans* as titel te interpreteer voordat die bundel gelees word. “Dans” is ’n betekenaar wat ‘vibreer’ deur sy aanraking met ’n verskeidenheid van kodes. In die Hindoeïstiese, meer spesifiek die Sivaïstiese kode speel die dans ’n duidelike rol. Die aanwending van hierdie kode word ’n moontlikheid wanneer die leser in die bundel eksplisiete verwysings na die dans van Sjiwa teëkom (86). Reeds in *Lotus* 4.17 (1970: 87) het Breytenbach beweer: “Want Sjiwa is my soort van God”. ’n Fundamentele opvatting

---

<sup>11</sup> Oor die publikasie van hierdie bundel skryf Breytenbach in *The true confessions of an albino terrorist* (1984b: 138). Hy noem dit later in ’n onderhoud “bietjie van ’n stukkende bundel” (Prinsloo, 1983: 2).



in die Hindoeïsme word deur die dans van Sjiwa be-teken: "The notion that there is nothing static, nothing abiding, but only the flow of a relentless process, with everything originating, growing, decaying vanishing - this wholly dynamic view of life, of the individual and of the universe, is one of the fundamental conceptions of later Hinduism...We shall study it again in the cosmic dance of Shiva, where all the features of and creatures of the living world are interpreted as momentary flashes from the limbs of the Lord of Dance." (Zimmer, 1946: 131). Hierdie dinamiese siening van die lewe as proses vorm vanaf sy eerste bundel skering en inslag van Breytenbach se poësie. Die reekstitel se verwysing na "die ongedanste dans" bevestig dat, net soos in Sjiwa se dans, die "hartstogtelike reëlmaat van alle skepping" (86) hier in en deur die poëtiese proses voortgesit word.

Die tekenwaarde wat dans het binne die kode van die mistiek kan ook hier relevant wees. Dit blyk duidelik uit die bundel dat die spreker probeer om die heerlijkheid van die "ondenkbare" (36) te ervaar. Die dans maak tradisioneel deel uit van die voorbereiding tot die mistieke ervaring: "As such, it may be an attempt to be one with the rhythms of the universe, or with the movement of creation, God being usually conceived as the still centre of the turning world." (Ferguson, 1976: 44). Ook die Sufisme se opvatting van die dans kom hier in die spel<sup>12</sup>. Ook in daardie konteks hou die dans verband met die ervaringe van die mistikus: "The dancing is a reference to the circling of the spirit around the cycle of existing things on account of receiving the effects of the unveilings and revelations; and this is the state of the mystic. The whirling is a reference to the spirit's standing with God in its Secret..." (Ahmad Ghazali - aangehaal in Bakhtiar, 1976: 70).

Die dans is 'n middel wat dit moontlik maak om in aanraking te kom met die mistieke middelpunt. Hierdie lesing word gestaaf deur die Tantriese mandala (vgl. Galloway, 1985: 87) wat op die titelblad net onder die bundel- en reekstitel staan. Die mandala is 'n jantra, 'n mistieke diagram of visuele vorm wat onder andere dien as hulpmiddel by meditasie. As sodanig gee dit uitdrukking aan die behoefte om eenwording met die mistieke middelpunt: "It is...the visual, plastic expression...of the longing to be reunited with the pristine, non-spatial and non-temporal "Centre" (Cirlot, 1971: 201). Die kombinasie van die dans en die mandala rig die leser ten opsigte van die bundel wat voorlê. Dit wek 'n sterk vermoede dat die soeke na die mistieke kern 'n

---

<sup>12</sup> Ferreira haal dit op in haar resensie van *Ekliips* na aanleiding van 'n wenk deur Breytenbach - vgl. Ferreira, 1984: 12.

belangrike element in die bundel gaan wees. Hierdie lesing word gestaaf deurdat die dans ook tradisioneel 'n simbool is vir die skeppende "hieros gamos", die kosmiese huwelik tussen hemel en aarde (De Vries, 1974: 128). As sodanig behels dit die versoening van alle teenoorgesteldes wat saamgaan met die bereik van die mistieke middelpunt, die "still point of the turning world". Die "hart-soetra" (wat die bundel (y<sub>k</sub>) voorafgaan) praat daarvan as die moment van "ontwaking".

By die lees van die reekstitel moet die leser nie uit die oog verloor dat "dans" gekwalifiseer word deur die adjektief "ongedans" nie. Die verwysing na "die ongedanste dans" bevestig die aanwesigheid van die Zen-Boeddhisme as betekenisstelsel in die bundel (vgl. Coetzee, 1988: 27). Dit val in dieselfde kategorie as die kunslose kuns, die beweginglose beweging: "He who can shoot with the horn of the hare and the hair of the tortoise, and can hit the centre without bow (horn) and arrow (hair), he alone is Master in the highest sense of the word - Master of the artless art. Indeed, he is the artless art itself and thus Master and No-Master in one. At this point archery, considered as the unmoved movement, the undanced dance, passes over into Zen." (Herrigel, 1985: 89). Aansluitend hierby, is daar in die bundel sprake van die strewe van die denke wat nie denke is nie ("wu nien" ook omskryf as "no-thought" - 37) en die handeling wat nie handeling is nie ("wu wei" ook verklaar as "non-action" - 61) (vgl. Wood, 1984: 120-121).

Deur die kwalifikasie "ongedans" word die dans ook in die tyd gesuspendeer om nooit te begin nie. Omdat dit nooit gedans word nie, hou dit ook nooit op nie. In (y<sub>k</sub>) vra die teks die leser by geleentheid om hom nooit af te rond nie ("isis (i)" - 155). Op grond hiervan kan daar beweer word dat die leser by die aanvang van die bundel uitgenooi word tot deelname aan 'n betekenisproses wat nooit afsluiting of finaliteit bereik nie - 'n dans wat liefers nooit voltooi of afgehandel moet word nie. Die "ongedanste dans" is dus nie 'n onverwenslikte dans nie; maar eerder 'n dans wat ewig die moontlikheid tot verwensliking bly behou.

As gesuspendeerde dans is "die ongedanste dans" ook beweging in stilstand, beweginglose beweging. In (y<sub>k</sub>) is dit 'n dans wat gevries<sup>13</sup> is tot stilstand: die swart en ysige poolwind "dans die ongedanste dans / van juphoppe waar lewe en dood saam vries" (85). In die gedig "ykoei" is daar ook sprake van hierdie soort beweging in "die

<sup>13</sup> Dit herinner aan die gesuspendeerde tydsbeleving van Van Wyk Louw se gedig "Suiwer wiskunde" waarin dié reël voorkom: "Die lug / het stil soos ys gaan staan, so wit en blou." (1954: 30).

stuifreën wat die stof nooit natmaak nie" (158). In Yeats se poësie oor die danser kom dieselfde opvatting voor - hy sien die danser as volg: "she balances like a top...though moving, she stands still" (De Vries, 1974: 129). Die reeks is "die ongedanste dans"; daar kan dus geredeneer word dat die aanbieder van hierdie reeks by implikasie 'n danser is. Gelees saam met Yeats is hierdie soort danser die onttrokke en selfgenoegsame kunstenaar (die dans verteenwoordig "the static action of art, freed from the conflicting emotions"; die danser die "withdrawn and self-absorbed artist" - De Vries, 1974: 129). Onttrokkenheid en selfgenoegsaamheid is eienskappe van die spreker in (yk') vanweë sy opsluiting in die tronk en gevolglike aangewesenheid op homself. Die "dans" is binne hierdie konteks ook 'n "ongedanste dans" vanweë die beperkinge wat die tronk opleë. Dit is 'n ruimte waarin die tyd, die lewe self vir die spreker gaan stilstaan het ("want om onder julle toesig verder te lewe / is om gefikseer nie verder te lewe nie / is 'n bengelende lewe te diep en te koud", sê hy - 120). Dit is 'n lewe waarin die dans so stil en ingekeer is dat dit uiterlik ongedans voorkom:

"en meet my (wat vasmaak is) aan die ek  
daarom omdat ek dood is  
veral aan die dood  
en noem dit dan die ongedanste dans" (43).

### 3.7 Die tweede titelblad

#### 3.7.1 Indeks en ikoon

Die tweede titelblad kan saam met die omslag en eerste titelblad gelees word as inleiding tot die bundel. Die brandmerk (yk') wat op die voorblad verskyn en die lys woorde op die tweede titelblad is die enigste handgeskrewe woorde in die bundel. Die voor-die-hand-liggende afleiding is dat dit die handskrif van die digter self is. (Die inligtingsblad meld dat die "buitebladillustrasie van Breyten Breytenbach" is.) Juis omdat hulle 'handgemaak' is, word die lys woorde besonder veelseggende tekens. Daar kan beweer word dat hulle tegelykertyd funksioneer as "indekse" en "simbole", twee van die drie kategorieë tekens wat Peirce omskryf het (vgl. 1.2.3). Hoewel Eco hierna verwys as 'n "untenable trichotomy" (1976: 178), gebruik ek dit as 'n nuttige onderskeiding om die besondere aard van dié handgeskrewe tekens aan te toon.

Die indeks word deur Peirce omskryf as 'n teken waar daar sprake is van 'n "real connection" (1965: 2.286) tussen "representamen" en "object". Hy omskryf verder: "The index is physically connected with its object: they make an organic pair, but the interpreting mind has nothing to do with this connection, except remarking it after it is established." (1965: 2.299.) Omdat die lys tekens op die titelblad handgeskrewe is, kan hulle indekse genoem word. Daar is sprake van 'n werklike verband tussen die handgeskrewe woord ("representamen") en die persoon wat hulle geskryf het ("object"). Die handgeskrewe woorde kan dus geïnterpreteer word as tekens van die skrywer se teenwoordigheid - waar die handskrif is, was die skrywer. Dit sou klop met wat Peirce van die indeks sê: "If the Sign be an Index, we may think of it as a fragment torn away from the Object, the two in their Existence being one whole or a part of such a whole." (1965: 2.231) Die outentisiteit van die gegewe word gewaarborg deur die handgeskrewe woorde omdat hulle as indeksikale tekens dui op die teenwoordigheid van die skrywer. Hulle maak as 't ware van die tweede titelblad en ook van die bundel wat daardeur voorafgegaan word, 'n dokument. Dit brei dus uit op die funksie van die (y<sub>k</sub>)-brandmerk op die voorblad. Breyten Breytenbach se teenwoordigheid word verder gewaarmerk deur hierdie handskrif op die tweede titelblad. Dit suggereer ook dat dit hy is wat aan die woord sal wees in die bundel wat gaan volg. Die waarde van die indeks met betrekking tot die bundel stem grootliks ooreen met wat Peirce van hierdie soort teken beweer: "The value of an index is that it assures us of positive fact." (1967: 4.448). In hierdie geval word die grensgebied tussen feitelike dokument en poëtiese fiksie doelbewus betree. Dit sluit aan by die wyse waarop die metafiksie die vasstelling van grense tussen reële en fiksionele werklikhede problematiseer.

Die handgeskrewe tekens herinner ook aan die beoefening van die Chinese en Japannese kalligrafie waarby verskillende nuanses binne die tekenwaarde van 'n ideogram uitgelig kan word deur die fisiese 'uitvoering' daarvan: "In formal scripts the characters (ideograms - LV) are written carefully, so that each time a character appears it looks virtually the same. But there is also a group of styles (called 'cursive' and 'grass') used especially for verse or artistic prose, which make a special feature of incorporating 'a meaning beyond the text'. That is to say, they allow the hand, prompted by the momentary intuition or inner spirit of the writer, to execute a vivid dance across the paper." (Rawson and Legeza, 1973: 18-19). Dit wil voorkom asof die reeks handgeskrewe tekens in 'n andersins konvensioneel gedrukte bundel 'n poging is om iets hiervan te verwesenlik. Dit kan egter nie gesien word as meer as net



'n poging nie omdat die Westerse grafologie nie werklik dieselfde moontlikhede bied nie.

Die reeks tekens word afgerond met 'n klein portret: 'n foto van Breytenbach en sy vrou Yolande vergesel van die woord "('yk') in handskrif. Hierdeur word die laaste woord op hierdie bladsy gegee aan die "meeslepende, verleidende kracht" (Van Zoest, 1978: 32) van die ikoon. Dit is 'n verdere suggestie van die outentisiteit en persoonlike deurleefdheid van die bundel wat gaan volg. Indeks (handskrif) en ikoon (foto) werk in hierdie geval saam.

### 3.7.2 Twee leesvoorstelle

Die reeks woorde op die tweede titelbladsy skep vir die leser besondere probleme. Omdat hy nie presies seker is wat die aard van hierdie reeks is nie, word hy gedwing om met sy lesing gewaagde terrein te betree. Die reeks kan vanuit verskillende uitgangspunte benader word. Een moontlikheid is om die reeks woorde binne 'n strukturalistiese raamwerk te plaas; 'n ander moontlikheid is om dit te lees as manifestasie van die beweeglikheid van betekenisprosesse soos deur die post-strukturalisme omskryf. Hier volg 'n vlugtige aanduiding van hoe die verskillende lesings kan verloop.

In die eerste plek kan die leser uitgaan van die veronderstelling dat daar 'n struktuur onderliggend is aan die reeks woorde. Alhoewel die formele eienskappe kenmerkend van die poësie hier ontbreek, wek die bladspieël byna die indruk van 'n poësietekst. Die konteks waarbinne hierdie reeks betekenaars funksioneer, nl. 'n digbundel, suggereer ook dat dit dalk as gedig gelees kan word. Die reeks woorde kan dus gelees word met die verwagting dat dit 'n gedig is. Hierdie verwagting kan selfs funksioneer in die afwesigheid van dié elemente wat gewoonlik met poësie geassosieer word ("...neither the formal patterns nor linguistic deviation of verse suffices in itself to produce the true structure or state of poetry. The third and crucial factor, which can operate effectively even in the absence of the other, is that of the conventional expectation, of the type of attention which poetry receives by virtue of its status within the institution of literature." (Culler, 1975: 164). Hierdie verwagting impliseer die hantering van bepaalde konvensies.

Die konvensie van eenheid ("the expectation of totality or coherence" - Culler, 1975: 170) onderlê die poging om hierdie reeks woorde as 'n selfgenoëgsame poëtiese struktuur te lees. Op grond hiervan word 'n referensiële konteks vir dié gedig gekonstrueer na aanleiding van die gegewens wat daarin aangebied word. Belangrik hierby is die rekonstruksie van 'n subjek in die teks: "a subject who would serve as source of the poetic utterance" (Culler, 1975: 170). In die geval van hierdie reeks woorde sou 'n konteks en subjek inderdaad op grond van die gegewens daarin gerekonstrueer kon word. Die spreker in die reeks is 'n "skebenga" ('n tronkvoël) en bevind hom dus waarskynlik in 'n tronk ("homo fabriek"). Sy omstandighede is vir hom vergelykbaar met "winter" en is vir hom soos die dood: "(nekra)"<sup>14</sup>. Die idee van vryheid ("take this gap"; "voël tronkvry"; "freedom") speel 'n belangrike rol. In dié omstandighede gebeur ongewone dinge met hom: hy verander ("metamorvoos"), verloor sy ewewig ("babalans") en sy normaliteit ("neurilemma"; "passagaga a vide"), verspil sy vrugbaarheid ("ejakulaat", "saadsok"). Hy wil ook daaroor praat ("vuurspraak"; "lippediens") en selfs poësie skryf ("dig").

Die struktuur van die reeks kan gesien word as 'n narratiewe progressie, "the series united by a common denominator" (Culler, 1975: 173). Dit is 'n reeks met 'n begin, middel en 'n einde waarin daar 'n bepaalde 'progressie' uitgewys kan word. Die woorde in die reeks word verbind deur kommas wat op 'n bepaalde voortgang kan dui. Die leser kan dus probeer om die skakels tussen die kriptiese woorde te verskaf en die "oop plekke" te vul om sodoende sy verwagting van koherensie uit te speel op die teks.

Hier volg 'n suggestie (in die vorm van 'n kort 'oefenlopie') van die wyse waarop 'n narratiewe progressie in die reeks gerekonstrueer kan word. Die reeks begin met 'n verwysing na "hart" (algemeen gesien as die sentrum van emosie). Die "hart" kan dus gelees word as die beginpunt van alles omdat daarmee gevoel word. Hierdie hart bevind hom in 'n "winter". Die kombinasie van "hart" en "winter" (troostelose omstandighede) vorm die "moer": dit waaruit alles gebore word. Die omstandighede maak hom neerslagtig en gee hom heimwee ("cafard")<sup>15</sup>. Daar is egter ook 'n positiewe sy: hy funksioneer nie net as 'n klein rat in 'n geheel nie; hy is ook 'n

<sup>14</sup> "Nekra" is afgelei van "nekros", Grieks vir 'n lyk of dooie liggaam. Die uitgang is vroulik.

<sup>15</sup> Vgl. "*Avoir le cafard*, to be fed up, browned off. *Ca me donne le cafard*, it makes me homesick." (*Harrap's New Shorter French and English Dictionary*, 1972).

kameraad ("kamrat"). 'n Anagram van die woord suggereer verdere positiewe moontlikhede: hy is 'n ramkat ("kamrat"). Wat hy sê, is 'n "vuurspraak" - nie net pynlike en louterende woorde vir homself en die hoorder nie, maar ook 'n voorspraak vir homself. Die belangrikheid van sy uitsprake word gerelativeer tot "sjit". Dit kan ook verwys na die suiwerende purgatiewe waarde van sy woorde. As vasgevangene binne die troosteloosheid van die winter, is daar voortdurend die hoop op bevryding, "(to) take this gap" - bevryding nie net van die hart uit sy triestige omstandighede nie, maar ook van sy eie beperkinge. Soos die "doegong", 'n soogdier wat in die see leef, moet hy ook onder water kan bestaan en die gevaar loop om tot op die rand van uitsterwing gejaag te word. Die omstandighede dwing hom ook om, soos die "mbongo"<sup>16</sup>, na die pype van ander te dans. Uitsonderlike aanpasbaarheid word van hom geverg. Hy word gedurig gedwing tot verandering en van die metamorfose word hy voos ("metamorvoos"). Oor sy situasie gaan hy openhartig biec en sy skuld bely ("confiteor"<sup>17</sup>). Die reeks eindig uiteindelik met "(yk)" langs die foto van Breytenbach en sy vrou, Yolande. Hierdie woord, wat ook die bundeltitel is, suggereer as afsluiting van die reeks dat dit die som is van alles daarin.

'n Leeskonvensie wat ook hier toegepas kan word, is die "convention of self-reflexivity" (Culler, 1974: 981) - die verwagting dat poësie handel oor poësie. Die hantering van hierdie konvensie word ondersteun deur die wyse waarop die subjek van die reeks woorde voorgestel is: as iemand wat onder andere "dig". Die woord "vuurspraak" suggereer pynigende en louterende woorde wat ook as voorspraak sal dien vir die spreker. In die proses van die gedig wil die spreker skynbaar biec en skuld bely ("confiteor"). Dit word "lippediens" in meer as een sin van die woord. Die poësie is 'n diens gelewer deur die praat met die mond of die lippe; tog bestaan die moontlikheid dat dit ook alles net "huigelry, geveinsdheid" (*Nasionale Woordeboek*, 1979: 297) kan wees. Dit word ook gebanaliseer tot "sjit" of 'n "ejakulaat". Die skrywer is "gekonfyt", maar tog beperk in sy moontlikhede: hy het "vrotpootjie". Die hele proses is egter ook 'n "miktuur", 'n fyn mik of aanlê op die woord. Die spreker is ook bewus daarvan dat die verskeidenheid moontlikhede (paradigma) in sy poësie kan verstar en dogma ("paradogma") word.

---

<sup>16</sup> Vgl. "Mbongo...an offensive mode of reference to a political 'stooge' or apologist" (Branford, 1987: 217).

<sup>17</sup> Die formule van die openbare skuldbelydenis in die Rooms-Katolieke Kerk.

'n Verdere moontlikheid is om die reeks woorde te sien as 'n aanduiding van die wording van die bundel (vgl. ook 2.2.1). In hierdie opsig kan Breytenbach se uitspraak oor die maak van *Boek* as uitgangspunt by die lees van hierdie reeks woorde gebruik word. Hiervolgens is "enkele woorde of frases" dikwels die vertrekpunt van die skryfproses. As "vrugbeduidende verwysingspunte" vorm hulle die "pilare" waarop die struktuur berus (vgl. 1987a: i).

In die geval van die bundel (*yk*) is dit wel moontlik om aan te dui op watter manier woorde in hierdie reeks "vrugbeduidende verwysingspunte" vir die bundel is. By verdere ondersoek blyk dit dat die bundel wel 'n konteks verskaf waarbinne sekere woorde uit hierdie reeks ingebed is. In hierdie sin funksioneer die reeks as 'n klein voorspraak tot die bundel, 'n montering van dit wat in die bundel uitgewerk gaan word. As vlugtige demonstrasie van die wyse waarop woorde in die reeks funksioneer as "vrugbeduidende verwysingspunte", kan enkele geselekteerde voorbeelde nagegaan word - soos byvoorbeeld: "hart", "moer", "matrys" en "voël tronkvry".

Die betekenaar "hart" word opgeneem in die titel van die onmiddellik daaropvolgende teks "hart-soetra" (vgl. 3.8). Die betekenaar "hart" staan eerste in die reeks en die bundel bevestig die belangrikheid van die hart as 'n beginpunt. Dit is die setel van gevoel en ook die ontspringpunt van die poësie: "*hart* dan, lospit van algos<sup>18</sup> / fynkos vir honde, / waar die beelde gesekreer word" (95). Dit is nie net die plek waar die taal gebore word nie, maar ook waar dit 'sterf': "setel van dit wat desartikulering registreer" (95).

Die woord "moer" funksioneer in 'n groot mate saam met "matrys" soos wat dit blyk uit die samevoeging "moer matrys", die titel van die eerste afdeling in die bundel. Die kombinasie met "matrys" gee 'n bepaalde aksent aan die gebruik van "moer". "Matrys" is afgelei van die Latyn vir "mater" (moeder) en die Engelse "matrix" is 'n argaïese woord vir die baarmoeder (*Webster's Third New International dictionary*, 1966: 1393). As sodanig verteenwoordig die "moer matrys" dus die beginpunt, die bron waaruit gebeure voortkom. Die implikasie is dat die moer 'n matrys vorm; reeds daar word 'n patroon vasgelê waarvolgens dinge gaan gebeur. Hierdie idee word opgeneem in die gedig "bamboesstokkode" (vgl. hoofstuk 5) waarin die spreker homself vergelyk met die bamboes met sy besondere genetiese bepaaldheid: "die gene wat nikslos

---

<sup>18</sup> "Algos" is die Grieks vir smart.



bepáál / 'n patroon" (22). In 'n ander geval wys die spreker daarop dat die aangesproke jy "die matrys vir my voortborduring" (32) is.

In sy gedig "vir dirk opperman, die 28ste oktober 1979" (103-104) verwys die spreker na die vrugbaarheid van die "moersaad": "jou is dit beskore / om die vore van die tyd te bevrug / met moersaad al hoe weser en syn-deurdronke". Die saad wat gestort is en wat geplant is, kom uit die moer en het die vrugbaarheid van 'n moer ('n moederplant). Hierdie betekeningsmoontlikhede is ook opgeneem in die uitdrukking wat in die volgende reëls gebruik word: "blinder by die oog om beter te kan sien / hoe verkalwe 'n leefwyse hoe stort / 'n stelsel in sy moer" (108). Iets wat "in sy moer stort of gaan", impliseer binne die konteks van die bundel iets wat terugkeer na sy beginpunt. Die idee van 'n siklus is reeds in die eerste gedig van die bundel aanwesig: "omgang". Ook die gebruik van "omkom" (om te gronde te gaan of te sterf) staan in die teken van die sikliese gang van gebeure, die voortdurende proses van alle dinge. Daarom sluit die slotgedig van bundel, "ek is hier parodie" (160-162), af met woorde waarvan die spore reeds aanwesig is in "moer". Dit word gekombineer met die beeld van die voël wat ook in die reeks op die tweede titelblad aanwesig is: "aai daai oopborskraai hiervandaan tot in *mossel* of *maai*." (My kursivering - LV.)

Die woorde "~~voël~~ tronkvry" (wat reeds vroeër ter sprake gekom het) word ook op verskillende punte in die bundel verder gevoer. In die eerste plek is daar die verwysing na die "voël" wat binne die konteks van die bundel ook gelees kan word as "tronkvoël". Die feit dat dit deurgestreep is en binne dieselfde eenheid staan as "tronkvry", impliseer dat daar 'n verlies was van voëlvryheid. Die spreker se vryheid (vgl. die uitdrukking "so vry soos 'n voël") is hom ontnem deur die gevangesetting en hy word 'n tronkvoël - 'n voël in 'n kou. Voor sy gevangesetting is hy, by wyse van spreke, voëlvry verklaar; daar is jag gemaak op hom. Hierdie toedrag van sake is verander deur sy opname in die tronk. Die onverwagte gebeur egter volgens die inskrywing in die reeks: in die tronk raak hy vry ("tronkvry"). Hierdeur word geïmpliseer dat hy juis binne die gebondenheid van die tronk 'n geestelike vryheid ervaar. In die laaste strofe van "huis toe" (13) is daar sprake van "sirkel te loop in die gevange / nis se vierkantige binneplaas". Opgesluit in hierdie verwysing na die oefenroetine van 'n gevangene, lê die mistieke "squaring of the circle": "the equating of the two great cosmic symbols of heaven (or the circle) and earth (or the square). It is to do then with the union of two opposites; not juxtaposition as in the *coniunctio* of the two arms of the cross, for example, but the equation and cancelling out of two components in a higher synthesis." (Cirlot, 1971: 308). Dit is juis die gebondenheid,

die inperking binne die tronk-"huis" wat die geleentheid verskaf vir die mistieke 'insnapping' in die self. Hy breek uit en word vry deur in te breek na binne.

Volgens die bundel het die "tronkvryheid" ook ander implikasies. Die spreker meen dat hy met sy gevangesetting so "vry soos 'n voël / in die winterse tronk" geword het. Hierdie vryheid is 'n loswees van alle gevoel; hy het gevoel "niks sal my meer skeel / of tussen my bene kom peuter nie / en niemand sal ooit weer 'n vat aan my kry" (84). Die tronkvryheid word egter gerelativeer deur nuwe inperkings soos die ang "dat my bord pap / en brood my dalk ontnem mag word". (84).

Die relatiwiteit van inperking en vryheid word verder gevoer deur die tweedelaaste inskrywing in die reeks "freedom". Dit sluit aan by die komplekse wyse waarop die uiteindelijke vryheid ervaar word. In (y<sub>k</sub>) word daar slegs van die vryheid gedroom. In "ykoei" word verwysings na "uitkom" onmiddellik gevolg deur die uitroep: "hardloop terug weg van die see / na die doolhuis van eensaamheid" (158). Dit kom voor asof die spreker beangs word deur die uitkom, die vryheid waarna hy in die tronk so gesmag het. Die vryheid is nie net vreugde nie, maar ook verdoemenis ("doom").

Die reeks kan egter ook geles word as 'n aanduiding van die wyse waarop die metafiksionele teks die aandag vestig op die betekenaar in sy poging om proses te bly. In hierdie opsig is hulle dus betekenaars eerder as woorde. Dit word veral verwesenlik deur die wyse waarop die betekenaar hier losstaan van 'n sintaktiese konteks sowel as deur die snelle opeenvolging van betekenaars in die reeks. Volgens Breytenbach se uitspraak in Boek word die woorde of frases wat dien as "vrugbeduidende verwysingspunte" en "peiltrekkende pilare" dikwels in die skryfproses "vernietig of weggelaat" (1987a: i). Hierdeur word die beweeglikheid van die betekenisproses gesuggereer: een betekenaar gee aanleiding tot 'n volgende en weer 'n volgende. In hierdie voortdurende heenwysing (wat voortgesit word tot in die lesing van die teks) is die oorspronklike betekenaar dus tegelykertyd aanwesig én afwesig.

### 3.8 "die hart-soetra"

Die teks "hart-soetra" word in die inhoudsopgawe van die bundel geplaas voor die ses afdelings waarin die gedigte staan. Hierdeur kan dit uitgesonder word as deel van die inleiding tot of 'voorwerk' by die bundel. Die prosavorm van die "hart-soetra"

onderskei dit van die gedigte in die res van die bundel. Daarbenewens is dit die enigste teks in die bundel wat nie 'oorspronklik' is nie. Hierdie "soetra" (geskrif) is 'n vertaling in Afrikaans van die "Prajnaparamitahridaya"-soetra of die "Shingyo". Dit word beskou as een van die belangrikste van die verskillende Prajnaparamita-soetras vanweë sy bondigheid en tegelykertyd ook omvattendheid. Dit vorm deel van die daaglikse roetine in Zen-kloosters: dit is die eerste ding wat die monnike in die oggend opse; dit word ook gesê voor elke maaltyd (Suzuki, 1983a: 50)<sup>19</sup>.

Dit is betekenisvol dat die soetra in die aanloop tot ('yk') die "hart-soetra" genoem word. Die implikasie is dat hierdie soetra deel is van die spreker se "hart". Die hart is die spreker in ('yk') se "sterfstoele".<sup>20</sup> - dit is die sit-plek waar hy zazen beoefen (zazen: om te sit en mediteer). Die hart funksioneer ook as "'n gebedemeul" (95) wat gedraai word om geestelike konsentrasie te bewerkstellig. Die "hart" is die setel van die beoefening van Zen en daarom word die soetra wat deel is van die Zennis se roetine ook die "hart-soetra" genoem.

Die gebruik van hierdie soetra impliseer dat die aanbieder van die bundel hom hou aan die kode en gebruike van Zen - hy is 'n Zennis. Die soetra maak deel uit van die gevangene in ('yk') se daaglikse roetine. In "sondag 8 Februarie gedig" (28) skryf hy daaroor:

"af na die wand om kringbeen te sit  
met asem in die hande, leeg, todat die bure  
begin kreun, en gou nog saamgevou die towerspreuk  
te prewel van 'verby, verby, anderkant verby'  
voordat die wakkerluiklok beier  
met 'n heerlike skielikpyn in die grys dinkskure".

Die gevangene se omstandighede stem in 'n mate ooreen met dié van 'n monnik: die afsondering, die lewe gestroop tot 'n eenvoudige roetine. Die resiteer van hierdie soetra aan die begin van die bundel impliseer dat die maak van die gedigte en die

<sup>19</sup> 'n Engelse vertaling van die soetra verskyn in Suzuki, 1983b: 26-27.

<sup>20</sup> Reeds in die inleiding tot *Met ander woorde vrugte van die droom van stilte* (1973) skryf Breytenbach oor "zazen". Hy verwys ook na 'n laaste versbundel "wat STERFSTOEL gaan heet" (1973: xv).

gedigte self deel is van hierdie Zennis se daaglikse roetine<sup>21</sup>. Daarom word die spreuk nie net gesê by die aanvang van elke dag nie, maar ook by die aanvang van die versameling gedigte. Die gedigte kom ook voort uit die geestestoestand wat deur die soetra geskep word. Hierdie inleiding impliseer dat Zen 'n invloed sal uitoefen op die betekenisprosesse in die bundel.

Die "hart-soetra" draai om die waarneming en ervaring van "leegheid". "Avalokita, die heilige Heer en Boddhisattva<sup>22</sup>, het beweeg in die diep gang van die wysheid wat verder as die anderkant is. Van bo het hy neergekyk; hy het slegs vyf khandas<sup>23</sup> gewaar; en hy het gesien dat hulle in hul eie wese leeg was", lui die (*yk'*)-vertaling van die Prajnaparamitahridaya-soetra. Hierdie "leegheid" is (volgens Zen-ingewydes) nie 'n nihilistiese leegheid nie. Wanneer die Boeddhis verwys na die leegheid van alles ("Hier, o Sariputra, word alle dinge gekenmerk deur leegheid"), suggereer hy eintlik die bestaan van 'n Absolute werklikheid wat nie deur enige logiese kategorieë bepaal of verklaar kan word nie. Om die bestaan van daardie absolute realiteit te stel, word die Zennis gedwing tot die gebruik van 'n reeks ontkenings: "...hier in die leegheid is daar nie vorm of gevoel of waarneming of naam of konsep of kennis nie. Geen oog, geen oor, geen neus, geen tong, geen liggaam, geen verstand. Geen vorm, geen klank, geen reuk, geen smaak, geen tasbare, geen objek. Geen gesigsorganelement, en so verder totdat ons kom by: geen verstandbewussyns-element" (vgl. die (*yk'*)-vertaling van die soetra). Met hierdie ontkenings word daar gesuggereer dat geen beperkende kwaliteite aan die Absolute toegedig kan word nie<sup>24</sup>. Dit is

---

<sup>21</sup> Breytenbach sê in *Met ander woorde vrugte van die droom van stilte*: "Tot die mate dat verse skryf vir my 'n natuurlike aktiwiteit is, 'n natuurlike uiting soos die opbreek van verteringswinde, was dit vir my onvermydelik dat dit my alledaagsheid moes omvat - ook zen." (1973: xii).

<sup>22</sup> 'n Bodhisattva is 'n volgeling van Boeddha "who have reached the point of illumination and have decided not to retire into nirvana, but to continue in incarnation to help other living beings until all are free" (Wood, 1984: 19). Avalokita of Avalokiteshwara is die belangrikste Boeddha in die Boeddhistiese panteon (Wood, 1984: 16).

<sup>23</sup> Die vyf khandas of skandhas is die volgende: "The five Skandhas ('aggregates' or 'elements') are form (*rupam*), sensation or sense-perception (*vedana*), thought (*samjna*), confection or conformation (*samskara*), and consciousness (*vijnana*)." (Suzuki, 1983b: 28).

<sup>24</sup> "The dialectic with which he demolishes every conception of reality is merely a device for breaking the vicious circle of grasping, and the terminus of his philosophy is not the abject despair of nihilism but the natural and uncontrived bliss (*ananda*) of liberation." (Watts, 1983: 82-83).



onomskryfbaar en ondefinieerbaar (vgl. Suzuki, 1983b: 29). Die ontkenning bring die Zennis uiteindelik by die "pure experience, the very foundation of our being and thought. All the quietness and emptiness one might desire in the midst of most active mentation lies therein. Do not be carried away by anything outward or conventional. Zen must be seized with bare hands, with no gloves on." (Suzuki, 1983a: 51). Op hierdie "leegheid" waarvan die "hart-soetra" praat, word die leser voorberei deur die inskrywing "kwats!" op die tweede titelblad. Dit is Rinzai se skielike uitroep wat die Zen-leerling moes skok tot die leegmaak van sy verstand, om alle gedagtes daaruit te weer sodat hy "onbelemmerd in bewuswees" kan word (Humphreys, 1984: 96).

Hierdie leegheid bring die Prajnaparamita, die perfekte wysheid of insig. Prajna is die essensiële wysheid waarin die gespletenheid van subjek en objek opgehef is. Dit is die wysheid van die leegheid - leeg van al die beperkinge van die liggaam en die gees: "This is, one thinks, the most important word in all the vocabulary of Zen. It contains or implies illumination (sambodhi), the Beyond (para or nirvana), the Void (shunyata), Buddha-nature, all-knowledge. It is indeed perfection (paramita)." (Wood, 1984: 82-83). Die "hart-soetra" wat die gedigte in die bundel voorafgaan, maak die leser dus attent daarop dat hulle in die teken staan van die Zennis se poging om wysheid sonder verstand, die prajnaparamita te ervaar. In hierdie opsig funksioneer dit saam met die siklustitel (*die ongedanste dans*) om onder andere die suggestie van kunslose kuns te laat. Reeds in 'n ander 'voorwoord' het Breytenbach die wens om leegheid uitgespreek. In *Met ander woorde vrugte van die droom van stilte* se brief vooraf sê hy van die gedigte daarin: "By die lêr lees lyk hulle vir my 'n bietjie baie kaal, en ek sou verkies dat hulle liever lêg kon wees..." (1973: vi). Die hele bundel kan dus gelees word as deel van die Zen-dissipline en -roetine. Dit wys vooruit na die belangrikheid van Zen vir betekening in die bundel. Die "hart-soetra" met sy verwysings na leegheid is in 'n sekere opsig ook 'n vooruitwysing na die aard van die betekeningprosesse in die bundel.

Daar is reeds vroeër gewys op die ooreenkomste tussen die praktyk van meditasie en die post-strukturalistiese opvatting van betekening. Volgens die "hart-soetra" kan die ontwaking slegs verwesenlik word in die leegheid. Binne die post-strukturalistiese opvatting van betekening speel die leegheid ook 'n essensiële rol. Derrida praat van die "essential nothing on whose basis everything can appear and be produced within language." (1978: 8). Hierdie leegheid is gevolglik ook die essensiële 'inhoud' van die boek: "The pure book naturally turns toward the eastern edge of this absence which, beyond or within the prodigiousness of all wealth, is its first and proper content. The

pure book, the book itself, by virtue of what is most irreplaceable within it, must be the 'book of nothing' that Flaubert dreamed of" (Derrida, 1978: 8). Die plasing van die "hart-soetra" aan die begin van die bundel kan gelees word as 'n vooruitwysing na 'n betekenisproses wat bestaan in hierdie leegheid. Dit kan moontlik ook gelees word as aanduiding van 'n poging om (y $\kappa$ ), by al sy diversiteit en variëteit, 'n "book of nothing" te maak.

## HOOFSTUK 4

### "omgang":

#### simultaneïteit met die leser

##### 4.1 Inleiding

Die self-refleksie in (yk') neem 'n aanvang met die eerste gedig in die bundel "omgang". Dit is 'n gedig wat op verskillende maniere reflekteer oor sy eie bestaan en op hierdie wyse vooruitwys na die metapoëtiese element in die bundel. Die digter is bewus daarvan dat die gedig die bundel open en dat hy daarmee 'n gesprek aanknoop wat oor die loop van die bundel verder gevoer sal word. Omdat die gedig so duidelik uitwys na wat voorlê, sluit dit aan by die metafiksionele opvatting van die teks as proses wat nie afgehandel word nie. Die selfbewustheid van die digter blyk ook uit die wyse waarop hy al digtende besin oor die gedig wat hy besig is om te maak en oor dit wat hy hoop om te verwesenlik in die proses. 'n Besonder belangrike komponent van sy besinning is oor sy verhouding met die leser. Uit die gedig blyk die verwagtinge wat die digter het van sy leser asook die eise wat hy aan hom stel. Deur 'n manipulasie van die tydsituasie in die gedig probeer die digter om die grense tussen hom en die leser op te hef sodat kontak bewerkstellig kan word. Hierdeur word die sekerheid oor die grense wat die gedig skei van die 'werklikheid' ondermyn.

##### 4.2 Meerduidigheid in die titel

By die eerste lees van die gedig "omgang" word die leser gekonfronteer met die verskillende aktualiseringsmoontlikhede wat die titel bied. In sy uiteensetting in *The role of the reader* van die verskillende stappe ("boxes") in die leesproses omskryf Eco hierdie situasie as volg: "When faced with a lexeme, the reader does not know which of its virtual properties (or senses, or semantic markers) has to be actualized so as to allow further amalgamations" (1979: 23). Slegs 'n verdere

ondersoek van die teks sal laat blyk watter van daardie potensiële waardes wat hulle voordoën by die eerste aanblik van die woord, geaktualiseer moet word. Volgens die leksikon van Afrikaans kan "omgang" verskillende waardes hê. Die *Nasionale woordeboek* baken die leksikale moontlikhede van die woord só af: "1. (gesellige) verkeer. 2. gemeenskap. 3. omwenteling, rondgang" (1971: 347). In die *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal* staan: "1.a. Handeling van omgaan: gesellige verkeer... b. Geslagtelike verkeer, gemeenskap... 2. Reis van plek tot plek; ook, streek wat só gereeld besoek word" (1984: 748-749). Dit is twee voorstelle in verband met die wyse waarop die woord gelees kan word.

Die leser se besluite oor watter moontlikhede gerealiseer moet word, is afhanklik van sy eerste tentatiewe hipoteses oor die onderwerp waaroor die teks handel: "When we find an ambiguous sentence or a small textual portion...we cannot disambiguate it without resorting to a presupposed 'aboutness' of the co-text, usually labelled as the *textual topic* (of which the expressed text is the *comment*)." (Eco, 1979: 24). Op sy beurt berus die leser se hipoteses oor "textual topics" op die getuienis wat die teks op verskillende wyses lewer. Die leser se aannames in verband met "textual topics" word op verskeie maniere bevestig: onder andere deur die herhaling sowel as strategiese plasing van sleutelwoorde (Eco, 1979: 26).

Op grond van bogenoemde uitgangspunte wil ek die volgende voorlopige hipoteses ten opsigte van die titel "omgang" in die teks ondersoek. Die lekseem "omgang" kan in hierdie teks na een of meer van die volgende verwys: 1. om te verkeer of om te gaan met iemand (die aard van hierdie verkeer sal deur die teks gespesifiseer word); 2. om seksueel te verkeer of omgang te hê met iemand; 3. om 'n rond- of sirkelgang te voltooi ('n positiewe sowel as negatiewe waarde kan hieraan geheg word: die voltooiing van 'n siklus of 'n futiele loop in sirkels).

#### 4.2.1 Omgang as verkeer deur middel van die poësie

In die eerste strofe is daar heelwat getuienis ter staving van die hipotese dat "omgang" gelees kan word as "verkeer of omgaan met iemand". Die aard van hierdie verkeer word ook deur bepaalde sleutelwoorde of frases gepresiseer. Aanvanklik wil dit voorkom asof "omgang" verstaan moet word as 'n uitbreiding van die onderwerp (of "topic"): verkeer met iemand deur te praat met daardie persoon. Daar is sprake van 'n spreker ("ek" in reëls 2 en 5) wat opgewonde, byna



senuweeagtig oorgehaal is om te begin praat. Sy "asem (is) gesnak" (r.3), daar is 'n "afwagtende stottering" (r.3) en "in die keel" is 'n "tjrie-tjou-geluid" (r.4). Die spreker maak ook melding van die "rooi nat spier" (r.6) wat binne hierdie konteks verstaan kan word as 'n verwysing na die tong, die spraakorgaan.

Hierbo is die woord "stottering" (r.3) gelees as een van die sleutelwoorde (in hierdie geval 'n 'praat-woord') wat die onderwerp van omgang deur praat aan die leser opdring. Word die enjambement (r.3-4) egter gelees, staan daar: "die afwagtende stottering / van hoendervleis". Die volledige geënjambeerde frase kan ook tuisgebring word onder hierdie onderwerp. Hier gaan nie net gepraat word met die tong nie, maar met die oorgawe van die hele liggaam. Dis immers die "hoendervleis" wat stotter.

Die volgende reëls (5-6) stel die leser in staat om sy aanvanklike hipotese in verband met omgang as 'n vorm van verkeer deur praat te verfyn. Na die aanvanklik huiwerige en onbeholpe geluide sê die spreker dat hy nou mag "besing". "Besing" beteken volgens die *WAT Deel 1*: "in 'n lied of gesang of gedig roem" (1970: 385). Die moontlikheid dat die "praat" van hierdie gedig geïnterpreteer kan word as 'n verwysing na die skryf van poësie word ondersteun wanneer die spreker sê dat hy iets wil "weergee aan papier" (r.6). Dit is 'n poësie waarby hy letterlik met sy liggaam betrokke is. Dit begin as 'n vassteek van die asem voordat die stotterende krapgeluide in die keel uiteindelik beskryf kan word as "besing". Dit is 'n onderneming wat die spreker met piëteit en verwondering benader - soos blyk uit die keuse van die woord "besing".

Die onderwerpe wat hy wil "besing" en "weergee aan papier", is ook bekende materiaal vir die poësie. In die eerste instansie is dit die omvattende onderwerp van "lewendood" (r.5). Hy wil ook in die poësie skryf oor sy verhouding met 'n ander persoon ("van vrou"). Hy gaan ook skryf "van koutjie". Die posisie van "koutjie" naas "vrou" impliseer 'n verband tussen die twee. Hierdie verband word

duideliker wanneer 'n mens die tekenwaarde van "koutjie" in die idiolek<sup>1</sup> van Breytenbach se liefdespoësie nagaan. In *Lotus* 2.6 word die geslag van die vrou beskryf as "die koutjie / tussen jou bene" (Breytenbach, 1970: 22). Die "koutjie" is egter ook 'n huis (vgl. die idioom "eers die koutjie, dan die vroutjie"). Indien die outeurskode bygehaal word, is hierdie huis die tronkvoël se kou of sel. Sy poësie sal ook handel oor "krenge" ("roterende dier, slegte mens, kring" - *Nasionale woordeboek*, 1971: 269): enersyds sluit dit aan by die algemene opvatting van 'n tronkvoël of veroordeelde deur die gemeenskap ("slegte mens"); andersyds plaas dit hom binne die kringloop van die lewe ("roterende dier", "kring") wat hy "kringend" (r.6) wil weergee. Hieruit volg dit byna vanselfsprekend dat hy ook gaan skryf oor "sterwe".

Deur die nagaan van sleutelwoorde in die eerste strofe blyk dit dus dat die gedigtitel "omgang" onder andere gelees kan word as 'n verwysing na die omgang met iemand deur die skryf van poësie.

#### 4.2.2 Omgang as seksuele verkeer

Die eerste strofe bied ook bewyse vir die hipotese dat "omgang" binne die konteks van die gedig gelees kan word as 'n verwysing na seksuele verkeer. Reeds vroeg in die gedig sê die spreker: "nou gaan ek op my naat lê in die dou" (r.2). Die posisie wat hy inneem, is een van ontvanklikheid en oorgawe. Seksuele omgang word as 't

<sup>1</sup> "Idiolek" word hier gebruik in die sin wat Barthes dit in *Elements of semiology* verduidelik: "This is 'the language inasmuch as it is spoken by a single individual' (Martinet), or again 'the whole set of habits of a single individual at a given moment' (Ebeling). Jakobson has questioned the interest of this notion: the language is always socialized, even at the individual level, for in the speaking to somebody one always tries to speak more or less the other's language, especially as far as the vocabulary is concerned ('private property in the sphere of language does not exist'): so the idiolect would appear to be largely an illusion. We shall nevertheless retain from this notion the idea that it can be useful to designate the following realities...(ii) the 'style' of a writer, although this is pervaded by certain verbal patterns coming from tradition that is, from the community" (1967: 21). Eco skryf ook oor die idiolek: "This new code is apparently spoken by only one speaker, and understood by a restricted audience; it is a *semiotic* enclave which society cannot recognize as a social rule acceptable by everyone. Such a type of private code is usually called an 'idiolect'" (1976: 272). Semioties gesproke, kan die idiolek dus geïnterpreteer word as 'n kode.

ware deur hierdie posisie uitgenooi.<sup>2</sup> Dat hy hierdie posisie inneem "met asem gesnak" (r.3), sluit ook aan by die suggestie van seksuele verkeer. Dit sou kon verwys na die seksuele ekstase wat in die vooruitsig gestel word. Die "afwagtinge stottering / van hoendervleis" (r.3-4) kan binne hierdie konteks 'n verwysing wees na 'n liggaam wat ril van opwinding oor die moontlikheid van seksuele omgang. Die woord "stottering" pas deur sy besondere suggestiwiteit ook binne hierdie lesing: dit kan moontlik verwys na die stort van die saad.

Die mees eksplisiete verwysing na die onderwerp van seksuele omgang in die gedig kom voor in die laaste reël van die eerste strofe: "'n cunnilingus van die vuurkoue hart". Die omgang met 'n vrou (gesuggereer deur "cunni-") waarby die tong ("lingus") die rol speel van die fallus word hierdeur geïmpliseer. Die "rooi nat spier" (vroeër gelees as 'n beskrywing van die spraakorgaan) vervul dus nou 'n seksuele funksie. "Omgang" kan dus ook gelees word as seksuele verkeer met 'n ander persoon.

Hierdie cunnilingus is "van die vuurkoue hart" (r.9). Hierdeur word die omgang verder gepresiseer tot iets wat "in die hart" afspeel. Eerder as 'n fisieke daad is dit dus 'n "hart-daad". Binne die idiolek van (*yk*) lyk dit asof "hart" geïnterpreteer moet word as die sentrum van gevoel - ook as die plek waar die woord ontstaan en "beelde gesekreer word" (vgl. die gedig "Mencius sê die grootste leed is die sterfte van die hart" - 95-96). In die geval van "omgang" is dit 'n "vuurkoue hart" (r.9). "Vuur" en "koue" is twee lekseme wat mekaar gewoonlik weerspreek.<sup>3</sup> Dit mag wees dat hulle in hierdie geval gebruik word om tegelykertyd twee dinge oor die hart te sê: dit is 'n hart vol van die hartstog en energie van vuur *en* 'n hart wat koud is vanweë eensaamheid en afsondering. Koue kan binne die idiolek van (*yk*) gelees word as 'n verwysing na die eensaamheid en afsondering van die tronklewe (vgl. die gedig "72 maande reeds woon ak in die winter" - 85-86). Die saamtrek van hierdie twee lekseme tot een woord be-teken egter ook 'n toestand waarin teenstrydighede versoen "gaan" (r.2) en "mag" (r.5) word. Die onmoontlike moet moontlik gemaak word: tong wat praat in die poësie moet seksuele orgaan word;

<sup>2</sup> Brink wys in sy resensie van die bundel op 'n uitdrukking waarop hierdie reël terugspeel: "vgl. die slim gebruik van die ou Kaapse uitdrukking 'om herring in die naat te lê' in 'nou gaan ek lê op my naat...'" (1984a: 15).

<sup>3</sup> Hierdie twee komponente is reeds vroeër in Breytenbach se oeuvre met mekaar versoen en wel op sy mees klinkende in die bundeltitel *Kouevuur* (1969).

die koue van isolasie moet die warmte en gemeensaamheid van vuur word in die gedig.<sup>4</sup>

By verdere ondersoek van die eerste strofe lyk dit asof die moontlikheid om die woord "omgang" te lees as die uitreik na seksuele verkeer met iemand, binne die gedig in spanning gehou word met die teendeel daarvan, nl. die futiele behoefte daaraan wat slegs bevredig kan word deur masturbasie. Binne die konteks van hierdie variant van die seksuele kode kan die "rooi nat spier" inderdaad die fallus wees en die "kringend weergee aan papier" (r.6) 'n verwysing na die daad van selfbevrediging. Hierdie lesing kan bevestig word deur weer eens te verwys na aspekte van die kode van die outeur: gevangenskap en die onthouding van seksuele omgang wat daardeur geïmpliseer word.

Ook hierdie soort omgang word in verband gebring met die poëtiese skeppingsdaad. Die skryf van poësie verteenwoordig die uitreik na seksuele omgang met 'n ander, wat in die besondere omstandighede van die gevangenis slegs benader kan word deur selfbevrediging. Ook in ander gedigte in (*yk*) word die skryfdaad gelyk gestel aan masturbasie.<sup>5</sup> In "gesang" (6) word daarna verwys dat die "liestros onbevrug lewe / die skrywe 'n spaar piesang in die masseersalon". Die gedig "stoksiel" (42) tref ook 'n vergelyking tussen skryf en masturbasie. Die veelseggende titel (stoksielalleen en ereksie) impliseer dat die eensaamheid nie opgehef word nie en die gedig eindig dan ook in verydeling: "ek lê met die puil in die hand en ween".

Teenoor die aktualiseringsmoontlikheid "omgang as seksuele verkeer met iemand" staan die moontlikheid "omgang as selfbevrediging" voortdurend in spanning. Die

---

<sup>4</sup> Die sensuele aard van die poëtiese skeppingsdaad word by herhaling in die oeuvre van Breytenbach beskryf. Op omgekeerde wyse word die fallus in die gedig "swart saad" (*Die huis van die dowe*, 1967: 9) vereenselwig met die pen waarmee die digter skryf:

"vergun my dít:  
die tuinmanskap en vryheid  
om my pen in jou te steek,  
jou nat te lei met lente-ink".

<sup>5</sup> Ook in 'n ander konteks vergelyk Breytenbach die skryfdaad met selfbevrediging: "Ik vind het (mijn literaire provocatie) een obsceniteit omdat het toch ook een zekere mate van zelfverheerlijking is. Op deze manier is de schrijver, een individu bezig onder hachelijke omstandigheden zichzelf te strelen." (1975: 22).



dubbelsinnigheid van die titelwoord wil nie weggedeneer word nie. Die dubbelsinnighede wil eerder saambestaan en saamgelees word in die gedig. Selfs wanneer hulle mekaar oënskynlik uitsluit, word die een interpretasie-moontlikheid sy dringendheid verleen deur die voortdurende aanwesigheid van sy teendeel.

Wanneer omgang gelees word as 'n verwysing na masturbasie bestaan die moontlikheid dat die gedig ook kan verwys na 'n ander manier van lediging en reiniging: ontlasting. Dit sou beteken dat "rooi nat spier" (r.6) gelees kan word as 'n betekenaar vir die ontlastingspiere. Die kode waarop hierdie lesing berus, word ook aangetref in ander gedigte in (*yk*). Die gedig "klanke" (39) se onderskrif lui: "la littérature était pour moi une défécation salubre" en dit sluit af met die reëls: "jy hurk bedruk oor die notaboek om weer / ontbloot te raak van die infertiele seer, / die dood woord vir woord te evakueer." Hierdie kode is trouens nie vreemd aan Breytenbach se oeuvre nie. Ook in ander tekste word die skryfhandeling gelyk gestel aan ontlasting. Dit is byvoorbeeld vervat in die bundeltitel *Skryt* waarin daar by geleentheid van die gedig gepraat word as "hierdie drol wat stoomwit uit my blom" (1972: 15). Die kode is ook ter sprake by die benoeming van die alter-ego Panus in *Om te vlieg* (1971) en die digterlike manifes "aars poëtica" in *De boom achter de maan* (1974), om enkele voorbeelde te noem.

'n Ondersoek van die verskillende manifestasies van die onderwerp (of "topic") van seksuele omgang in die eerste strofe laat blyk dus dat die leser die aanvanklike hipotese kan uitbrei om aangrensende moontlikhede in te sluit. Bowendien is die verskillende aktualiseringsmoontlikhede van die woord "omgang" nie net dubbelsinnighede waaruit die leser moet kies nie (vgl. die "disambiguation" waarvan Eco praat). In die geval van hierdie gedig word hulle op sinvolle wyse in verband gebring met mekaar, selfs gelyk gestel aan mekaar, sodat 'n nuwe kode gevorm word waarin die skryfdaad gelyk gestel word aan seksuele omgang met 'n ander *en* selfbevrediging *en* ontlasting.

#### 4.2.3 Omgang as sirkelgang

Die eerste strofe bied verder ook ondersteuning vir die aktualisering van omgang as 'n sirkelgang in die positiewe sowel as die negatiewe sin. Die eerste reël maak daarvan melding dat dit "vroeg" is. Die verwysing na vroegheid dui op die begin

van 'n siklus: in hierdie geval waarskynlik die begin van die dag. Dit word onderskryf as die spreker in die daaropvolgende reël sê dat hy "in die dou" gaan lê. Hy praat ook van "hoendervleis" (r.4) wat op die frisheid, selfs koue van hierdie vroeë oomblik dui. Die begin of "vroeg"-heid waarvan die eerste reël praat, kan egter ook dui op die begin van 'n ervaring. Terselfdertyd is dit die begin van die gedig en, in 'n sekere sin, ook van die bundel ("omgang" is die eerste gedig in die eerste afdeling "moer matrys"). Begin, in elke sin van die woord wat dit hier aanneem, is onderworpe aan afloop: vroeg sal laat word; die ervaring sal verbygaan; die begin van die gedig sowel as die bundel sal lei tot sy einde. In hierdie sin sou die leser dus die titel "omgang" kan vertolk as 'n uitwysing na die voltooi van 'n sirkelgang.

Die begin-oomblik van die dag en die gedig word in die eerste reël beskryf in terme van vuur: die lig van die vroegdag word gesien as 'n "knettering" ('n vuur wat begin brand). Ook die vuur-verwysings in die eerste strofe is onderworpe aan 'n sikliese gang. Dit begin by "'n knettering" (r.1), vorder na "skerwe lig *vlam-vlam* nou" (r.8) en eindig met 'n "*vuurkoue hart*" (r.9) (my kursivering - LV). In hierdie konteks sou die "vuurkoue" kon dui op die koue na die uitbrand van 'n vuur. Hierdie siening van vuur as verteenwoordigend van 'n sikliese proses is vervat in die verwysings na Sjiva wat alreeds ter sprake was by die lees van die bundel-reeks se titel *die ongedanste dans*. In die kosmiese dans van Sjiva word die warmte en skeppende energie van vuur gevolg deur vernietiging as deel van die noodwendige proses waarby alle lewe betrokke is (vgl. die slotreëls van die gedig "72 maande reeds woon ak in die winter" - 86).

Die sirkulariteit is ook aanwesig in die onderwerpe wat ter sprake gaan kom. In die eerste plek is dit die "oogewigheid van lewendood" (r.5). Deur die aanmeekaarskryf van "lewendood" (wat ook die titel is van die eerste bundel van *die ongedanste dans*) word die skeiding tussen lewe en dood opgehef. So word die nimmereindigende sirkelloop, die "omgang" daarvan bevestig. Die kringloop is ook vervat in die woord "oogewigheid". Beide "oog" en "ewigheid" suggereer die kringende voortgang van dinge. Die spreker wil die dinge "kringend weergee aan papier" (r.6). Ook die ander onderwerpe wat hy wil besing, impliseer 'n tydsprogressie en 'n sikliese gang: "van vrou, van koutjie, van kreng, van sterwe" (r.7). Die idioom: "eers die koutjie, dan die vroutjie" suggereer 'n lewensloop. Met die "kreng" word daar onder andere gesinspeel op "kring". "Sterwe" dui op die afloop van 'n siklus wat die begin van 'n volgende een in die vooruitsig stel.

Die sirkelgang waarna omgang kan verwys, is egter nie noodwendig die positiewe ondergaan van "lewendood" as proses nie. Om sirkel te loop, kan ook 'n negatiewe betekeniswaarde hê: dit is 'n futiele proses wat op niks uitloop nie. Hierdie aktualiseringsmoontlikhede van omgang word ook aanwesig gehou in die gedig deur die modaliteit van onsekerheid in die eerste strofe. Die gedig - en die eerste strofe in die besonder - praat nie van verworwenhede nie, maar van dinge wat in die vooruitsig gestel word. Die werkwoordsvorme openbaar dit duidelik: "nou gaan ek" (r.2); "nou mag ek" (r.5); "om uit die inbloeï van droomstroom te haal" (r.13); "terwyl ek mettertyd gaan skrywe" (r.15) (my kursivering - LV). Die moontlikheid van mislukking is steeds daar. Die verwesenliking van die vooruitsigte is trouens mede-afhanklik van die leser.

Ten slotte: dit blyk dus dat hierdie teks van die leser vra om die verskillende aktualiseringsmoontlikhede van 'n belangrike moment in die gedig soos die titel te ondersoek. Dit kan hy slegs doen deur hipoteses te vorm oor die onderwerp (of "textual topic") van die gedig. Aan die hand hiervan kan die meerduidigheid van die betrokke lekseem dan getoets word: In die proses het dit geblyk dat sekere hipoteses gepresiseer moet word ("omgang" as die skryf van poësie) terwyl ander uitgebrei moet word ("omgang" as seksuele verkeer, selfbevrediging en selfs ontlasting). In die proses van "disambiguation" (Eco 1979: 24) word daar nie noodwendig altyd 'n keuse gemaak uit die verskillende aktualiseringsmoontlikhede van 'n lekseem nie. Dubbelsinnighede bestaan langs mekaar of word selfs 'versoen' met mekaar in die sin dat hulle aan mekaar gelyk gestel word. Dit wil voorkom asof hierdie soort dubbelsinnigheid juis deur die gedig uitgebuit word. Dit lyk asof die poësie die betekenis-moontlikhede van 'n woord sover as moontlik wil uitbrei. Eerder as wat dit betekening afgrens, wil dit daardie proses 'oop'-hou.

By die lees van die gedig "omgang" tot sover is daar ook 'n beroep gedoen op die leser se bereidwilligheid om die verskillende moontlikhede te ondersoek en die oopheid van die betekenisproses te respekteer. Die res van die gedig sal nog verdere, en heel besondere, aansprake op die leser maak.

### 4.3 Die tweede strofe as "interteks"

By die lees van die tweede strofe is dit opvallend dat dit staan op die snypunt van verskillende tekste. In hierdie opsig kom dit ooreen met Barthes se opvatting dat die teks in wese 'n "interteks" is. In "Theory of the text" omskryf Barthes die teks as volg: "any text is an intertext; other texts are present in it, at varying levels, in more or less recognisable forms: the texts of the previous and surrounding culture. Any text is a new tissue of past citations. Bits of codes, formulae, rhythmic models, fragments of social languages, etc. pass into the text and are redistributed within it, for there is always language before and around the text." (1981: 39).

In die tweede strofe kom die sleutelwoorde "geraas" (r.10) en "droomstroom" (r.13) voor as die eerste rigtingwysers na 'n teks wat opgeneem is daarin. Hierdie teks is "geraas by die venster" (4-5) wat onmiddellik na "omgang" volg in (yk'). In hierdie teks praat die spreker van die "mens met hierdie vermoë om te struktureer, te besin". Hy wys daarop dat hierdie struktureringsvermoë onder andere gemanifesteer word in die gebruik van taal: "in dié proses skep of behou taal 'n gangbare model van die werklikheid. Dis nodig. Bes moontlik vir houvas op die 'chaotiese' indrukkedrukte wat op jou intuïmel, al-werklikheid waarin jy andersins sou verskiet, kosmiese geraas oral om jou. En binne jou ook. Uitoefening van keuse, verwerking van die verwerkbare, konsentrasie op 'n venstertjie - beteken egter skaars dat die reste van voortpolsende droomstroom en wakkerwater van impulse nie ook registreer nie."

Die eerste strofe van die gedig het onder meer handel oor die spreker se behoefte om te "struktureer" deur die gebruik van taal. Daar is nie net sprake van 'n "stottering" (die sukkelende poging om te praat) nie, maar ook van "besing" en "weergee aan papier". "Strukturering" en "besinning" is ook aanwesig in die logiese ordening van die onderwerpe (r.7) wat die spreker wil besing. Hy praat ook daarvan as die "oogewigheid van lewendood" (r.5). Met behulp van die teks "geraas by die venster" kan hierdie frase nou opnuut gelees word. Die "ewigheid" wat deur die strukturerende vermoë van die mens besing word, kan slegs waargeneem word deur die omgrensing en beperkinge van die menslike "oog". Oog vervul dus in hierdie opsig dieselfde rol as die "venstertjie" in "geraas by die venster". In beide gevalle is dit iets wat 'n beperkte visie op die "al-werklikheid" bied. Nie net die mens se ervaring van die "al-werklikheid" nie, maar ook sy kommunikasie daaroor is uitgelewer aan hierdie beperkinge: "Thus



communication by conventional signs...gives us an abstract, one-at-a-time translation of a universe in which things are happening altogether-at-once - a universe whose concrete reality always escapes perfect description in these abstract terms." (Watts, 1983: 27-28).

In teenstelling met die eerste strofe handel die tweede juis oor dit wat deur die teks "geraas by die venster" beskryf word as die "'chaotiese' indrukgedrukte wat op jou intuïem, al-werklikheid waarin jy andersins sou verskiet, kosmiese geraas oral om jou. En binne jou ook." (4). Die tweede strofe sluit direk aan by hierdie teks wanneer dit ook praat van alles buite-om die strukturende vermoë van die mens as die "kosmiese geraas binne-en-buite" (r.10). Deur die sametrekking van "binne" en "buite" tot een woord word dit benadruk dat hierdie "al-werklikheid" nie net buite die mens bestaan nie, maar ook binne hom.

Watts se onderskeid tussen "central" en "peripheral vision" kan ook hier van toepassing gemaak word: "Central vision is used for accurate work like reading, in which our eyes are focused on one small area after another like spotlights. Peripheral vision is less conscious, less bright than the intense ray of the spotlight. We use it for seeing at night, and for taking 'subconscious' notice of objects and movements not in the direct line of central vision. Unlike the spotlight, it can take in very many things at a time. ...There is, then, an analogy - and perhaps more than mere analogy - between central vision and conscious, one-at-a-time thinking, and between the peripheral vision and the rather mysterious process which enables us to regulate our bodies without thinking at all." (1983: 28). Die bewuste denke van die mens (soos gereflekteer deur die strukturende behoefte van die spreker in strofe 1) kan dus vergelyk word met "central vision". Die "al-werklikheid" of "kosmiese geraas" binne en buite die mens (strofe 2) is vergelykbaar met "peripheral vision". Die spreker is bewus daarvan dat sy stotterende pogings tot kommunikasie "gebeur" teen die agtergrond van 'n omvattende al-werklikheid binne en buite hom.

Die teks "geraas by die venster" verskaf ook 'n leidraad in verband met 'n kode wat van besondere belang is by die lees van hierdie gedig en ook die bundel. "geraas by die venster" sluit af met die vraag: "Is die roete, die Tao - nie royal highway nie, maar juis low road - die herkénning wat daag wanneer die limiete weggeveeg word?" (5). Die leser word hierdeur aangespoor om by die lees van die gedig nie net die 'teks' van Zen wat so duidelik deur "die hart-soetra" onder sy aandag

gebring is te gebruik nie, maar ook die 'teks' van die Taoïsme. Veral twee elemente in die tweede strofe word hierdeur veelseggend. Dit is die verwysings na water (vgl. die "watergladde hingste" in r.11 en "droomstroom" in r.13) en die saamsê van teenstrydighede (vgl. "soos soliede vloei en vaslê van newel" in r.12 en "klankeloos die lag diep uit die keel te skaat" in r.14).

Die klassieke werk van die Taoïsme is die *Tao Tê Ching* wat toegeskryf word aan Lao Tzu. Hierin kom 'n passasie voor wat dit duidelik maak hoe water gelees kan word teen die agtergrond van die Taoïsme: "The highest goodness is like water. Water is beneficent to all things but does not contend. It stays in places which others despise. Therefore it is near Tao." (1979: 25). Die weg van die Tao kan herken word in die vloeioptrone van water, gas en vuur (Watts, 1979: xiv). In die tweede strofe word die al-werklikheid of "kosmiese geraas" (r.10) beskryf as 'n watervlak ("die watergladde hingste" breek immers daaruit - r.11). Hierdeur word gesuggereer dat dié perifere deel van die menslike ervaring "naby Tao" is.

Die moment van uitbreek wat in reël 11 beskryf word, herinner ook sterk aan die Taoïstiese visie van die kosmos soos uitgebeeld in die kuns: "There are other ways in which paintings convey Taoist concepts more directly than verbal description, especially the idea that the entire cosmos is formed of spirit. The voidness of the non-void is hinted at by vague expanses of ocean, snow, cloud and mist, and by solid objects which seem just on the point of emerging from or melting into the void." (Blofeld, 1986: 7).

Die saambestaan van teenstrydighede in die strofe kan herlei word na die polariteitsbeginsel wat sentraal staan in die Taoïsme, trouens aan die wortel lê van die Chinese denke. Dit is die beginsel waarvolgens alle teenoorgesteldes deel uitmaak van een en dieselfde sisteem. Die opheffing van een van daardie teenoorgesteldes sal die einde van die sisteem beteken (vgl. Watts, 1979: 20-21). Die beginsel van polariteit word veral gemanifesteer in die yin-yang-dialektiek. Yin en yang is die twee pole van kosmiese energie. Yin is die negatiewe, vroulike pool en word onder andere vergestalt in die aarde, maan, water, winter. Yang is die positiewe, manlike pool en word verteenwoordig deur die hemel, son, vuur, somer. Die een pool kan nie bestaan sonder die ander om hom in stand te hou nie: "...there exists no yang without yin in it, nor yin without yang. They are impalpable polarities which provide that oscillation without which there can be no movement. Their endless dialectic in vibration and wave-pattern is what weaves the web of the

Tao." (Rawson and Legeza, 1973: 12). Dit is die strewe van die Taoïs om hierdie polariteit te erken en in stand te hou. Ook in die Zen-Boeddhisme is daar die strewe na die versoening van teenoorgesteldes.

Die tweede strofe bevat oomblikke waarop teenoorgesteldes saamval. Dit word verwesenlik deur die saamtrek van teenoorgesteldes in die woord "binne-en-buite" (r.10). Die "watergladde hingste" (r.11) verteenwoordig ook die saambestaan van pole. Hulle is "hingste" (manlik - yang) wat breek uit die "water" (vroulik - yin). Later in die gedig word hulle geïdentifiseer as vleggende "dolfyne" (r.17). In die Griekse mitologie be-teken die dolfyn opsigself dualiteit: "...it has both solar and lunar associations; as connected with Apollo Delphinos it is light and the sun, but it is also the feminine principle on account of the assonance between *delphis* (dolphin) and *delphos* (womb)." (Cooper, 1978: 54).

Twee vleggende dolfyne is ook 'n bekende betekenaar vir dualiteit, die versoening van teenoorgesteldes (Cooper, 1982: 75). Die teenwoordigheid van dolfyne in die tweede en derde strofes van die gedig skakel ook met die voorgenome bedrywighede van die ek-spreker (soos uitgespreek in strofe een). Die seksuele vooruitsigte van die spreker in strofe een word aangevul deur die feit dat die dolfyn geassosieer word met Eros (Cooper, 1978: 54). Die spreker se voorneme om te kommunikeer deur die skryf van poësie word benadruk deur die aanwesigheid van die dolfyn wat beskou word as 'n dier met 'n besonder ontwikkelde kommunikasievermoë. Die "watergladde hingste" se oomblik van uitbreek word ook verbeeld in terme van die saambestaan van teenoorgesteldes: "soos die soliede vloei en vaslê van newel" (r.12). Ook die lag wat deur die moment van uitbreek uit die kosmiese geraas bewerkstellig moet word, staan in die teken van die versoening van teenoorgesteldes: dit is tegelyk 'n skaterlag en 'n klankelose lag (vgl. "klankeloos die lag diep uit die keel te skaat" - r.14).

Tot hiertoe was die verskil tussen die eerste en die tweede strofes opvallend: strukturering teenoor "kosmiese geraas". Daar is egter ook ooreenkomste wat die aandag vra. Die oomblik van uitbreek uit die "kosmiese geraas" bring 'n momentele herkenning van die al-werklikheid, in stand gehou deur die dialektiek van die yin en die yang. Dit lyk asof hierdie oomblik van herkenning die een is wat in strofe een geantisipeer word deur die lig van die vroeë dag wat wil deurbreek: "skerwe lig vlam-vlam nou" (r.8). Die vuur-moment van strofe een en die water-moment van strofe twee val dus, ten spyte van oënskynlike teenstrydighede, saam.

Hierdie moment van uitbreek stel die spreker in staat "om uit die inbloeï van droomstroom te haal die kreet" (r.13). Soos die "stottering", die "tjrie-tjou" en die "besing" (strofe een) is die kreet 'n geluid wat voortgebring word. 'n Kreet is 'n rou, 'ongevormde' geluid wat in hom die moontlikhede van pyn sowel as ekstase verenig. Laasgenoemde moontlikheid is vooruitgeloop deur die gesnakte asem en die seksuele vooruitsigte van strofe een. Die kreet word gehaal uit die "inbloeï van droomstroom". In "geraas by die venster" word daar van die perifere ervaring, die "kosmiese geraas" gepraat as "voortpolsende droomstroom en wakkerwater<sup>6</sup> van impulse" (p.4). Hierdie "droomstroom" is iets wat "inbloeï". Met hierdie neologisme word daar gepraat van 'n bloei na binne terwyl "bloei" hier dubbelsinnig kan be-teken: bloed verloor én groei. Weer eens wil die dubbelsinnigheid behoue bly sodat die pole van vernietiging en groei tegelyk aanwesig is in die woord (in aansluiting by die dualiteit van die res van die strofe). Die binne-waartse beweging is ook belangrik: die 'gebeure' speel hulle immers af in die "vuurkoue hart" (r.9). Die klankelose lag is dus ook uit die binneste: "diep uit die keel". Dit was juis "in die keel" wat die geluid vroeër so "tjrie-tjou" vasgesteek het (r.4). Beide "kreet" en "inbloeï" sou oomblikke van pyn kon wees - met die opheffing van teenoorgesteldes word dit "'n lag" (r.14).

Deur gebruik te maak van die teks "geraas by die venster" asook die 'teks' van die Taoïsme word dit dus vir die leser duidelik dat die tweede strofe handel oor 'n moment waarin teenoorgesteldes opgehef word. Retrospektief gelees blyk dit ook dat die eerste strofe nie soseer 'n kontras vorm met die tweede as wat hulle mekaar komplementeer nie. Strukturering bestaan naas "kosmiese geraas", die sentrale ervaring word aangevul deur die perifere. Dit sal deur die laaste strofe bevestig word.

Die teks "geraas by die venster" (4-5) sien in die moment van "herkénning" ook die opheffing van die skeiding tussen objek en subjek: "Bring intuïsie oopstelling, oplossing, verwatering van gewaande begrensde 'ek' en 'jy'? Niks is waterdig." Ook "omgang" impliseer op verskillende wyses die opheffing van die grense tussen subjek en objek - in hierdie geval die "ek" en die "jy", die spreker en die

---

<sup>6</sup> Reeds vroeër in *'n Seisoen in die paradys* het Breytenbach hierdie verwysing na "droomstroom en wakkerwater van impulse" vooruitgeloop met die opmerking: "Daarna het die pad ons deur Wakkerstroom geneem, Oubaas se geboorteplaas as ek dit nie mis het nie, en ek het by myself gedink dat *dit* 'n mooi Afrikaanse weergawe van die begrip 'stream of consciousness' is." (1976a: 84).



aangesprokene in die gedig. Die klem wat deurgaans in die gedig geplaas word op die versoening van pole, berei die leser mettertyd voor op die besondere rol wat hy moet vervul: as "objek" moet hy volkome verenig met die "subjek" van die skryfhandeling. In hierdie opsig word daar dus meer as net samewerking van die leser gevra: bereidwilligheid tot volkome eenwording en versoening. Dit wat die spreker in die vooruitsig stel, kan slegs verwesenlik word deur die een-word van dit wat geskei is. Hier het die leser 'n deurslaggewende rol te speel. Vir hierdie rol word hy geleidelik 'opgevoed' deur die gedig wat teenstrydighede een maak.

#### 4.4 Omgang: die betrokke partye geïdentifiseer

##### 4.4.1 Die spreker

In hierdie gedig is 'n ek-spreker aan die woord. Hy word in 'n groot mate geïdentifiseer deur die behoefte wat hy het aan omgang. Hy is 'n spreker wat soek na 'n gespreksgenoot; hy is 'n digter wat soek na 'n leser; hy is iemand met 'n seksuele behoefte wat uitreik na iemand wat dit kan bevredig. 'n Verdere aanduiding in verband met die identiteit van die "ek" is te vind in die eerste strofe. Daar is suggesties dat die spreker homself sien in terme van 'n voël. Hy praat van die "afwagtende stottering / van *hoendervleis* (in die keel so *tjrie-tjou*)" in reëls 3 en 4 (my kursivering - LV). Die "vleis" sowel as die geluid is dié van 'n voël. Hiermee sluit die gedig aan by 'n kode wat herhaaldelik voorkom in Breytenbach se oeuvre - die betekening van die ek-spreker as 'n voël.<sup>7</sup> Ook hierdeur vind die "verwatering" van grense (in hierdie geval tussen mens en dier), die versoening van teenoorgesteldes plaas.

Deur die gebruik van gegewens uit die kode van die outeur (die gevangenskap) kry die voël-verwysings egter 'n verdere waarde in (yk'): voël kan geles word as betekenaar vir tronkbewoner. In Breytenbach se teks *The true confessions of an albino terrorist* word daar meermale verwys na die tronkbewoners as "birds": "I've told you that I'm called Bird, *Mister Bird* if you don't mind, which means jail-bait." (1984b: 158). Hierdie leesmoontlikheid is egter ook al vervat in die kode van

<sup>7</sup> Hierdie vereenselwiging is reeds vanaf sy eerste bundel, *die ysterkoei moet sweet* (1964), aanwesig. Enkele voorbeelde uit die bundel is: "pluk af my benerige vlerke" ("Bedreiging van die siekes"); "u sal my aansien vir 'n gansvoël" ("wat die hart van vol is loop die mond van oor").

idiomatiëse Afrikaans waarin daar aanmekeer-verwante uitdrukkings bestaan soos "so vry soos 'n voël", "voël-vry" en "tronkvoël". Hierdie moontlikhede van die taal word alreeds benut in die aanloop tot die bundel met die frase: ~~"voël tronkvry"~~. Teen hierdie agtergrond kan "koutjie" (r.7) inderdaad gelees word as 'n betekenaar vir die tronk waarin die "ek" as voël en gevangene hom bevind. Dit bevestig ook dat "kreng" (r.7) gelees kan word as die een wat in die oë van die gemeenskap "'n slegte mens" (*Nasionale Woordeboek*, 1971: 269) of misdadiger is wat besig is om 'n vonnis uit te dien.

Die situasie van die ek-spreker in die gedig kan ook bepaal word aan die hand van sy plasing in tyd soos wat dit uiteengesit word in die gedig. In die eerste strofe praat hy oor iets wat hy in die hede ervaar: "nou is dit vroeg" (r.1). Hy verwys egter ook na dit wat hy vir die toekoms in die vooruitsig stel: "nou gaan ek..." (r.2). Hy ervaar ook iets waaroor hy "mettertyd gaan skrywe" (r.15). Die tyd van sy ervaring en sy skrywe val nie noodwendig saam nie. Tog spreek hy die ervaring sowel as die voorneme om te skryf al skrywende uit. Die gedig soos wat hy in die bundel verskyn, is dus 'n vervulling van die voorneme om te skryf wat in daardie gedig uitgespreek word. Die gedig bly hierdeur proses en bevestig so sy ooreenkoms met ander metafiksionele tekste. Die tydsbeleding van die "fiktiewe outeur"<sup>8</sup> (die "ek"-verteller in die gedig) skuif by wyse van spreke óór die tydsbeleding van die "abstrakte outeur" (die instansie wat die teks daarstel). Die "fiktiewe outeur" (die "ek" van die gedig) vertoon ook sekere ooreenkomste met die "reële outeur" nl. Breyten Breytenbach. Juis deur die tydshantering in die gedig word die skeiding tussen "fiktiewe outeur" aan die een uiterste en "reële outeur" aan die ander uiterste so klein as moontlik gemaak sodat die teks die aansyn van 'n dokument begin aanneem. Op hierdie manier word die grens tussen die fiksionele werklikheid en die reële werklikheid minder duidelik gemaak. Dit sluit nie net aan by die metapoëtiese bewustheid in die gedig nie, maar ook by die uitwissing van grense waarna die gedig streef.

---

<sup>8</sup> Met die gebruik van hierdie terminologie sluit ek my duidelikheidshalwe aan by die Afrikaanse vertalings van bekende terme voorgestel in Malan, 1983: xxv. Van Gorp (1986: 194) gebruik in dieselfde gevalle die terme: "vertelinstansie", "implied author" en "reële skrywer".

#### 4.4.2 Die leser

Die 'narratiewe situasie' in die gedig bevat 'n spreker ("ek") wat uitreik na 'n aangesprokene ("jy"). Die aangesprokene in hierdie gedig kan breedweg geïdentifiseer word as die een met wie die "omgang" begeer word. Een van die aktualiseringsmoontlikhede van die titelwoord "omgang" is kommunikasie deur middel van die poësie (vgl. 4.1.1). Hierdie moontlikheid word ondersteun deur die laaste strofe van die gedig waarin die spreker en aangesprokene omskryf word as skrywer (digter) en leser: vgl. "want terwyl ek mettertied gaan skrywe / en selfs wanneer jy n   lees nou" (r.15-16).

Die behoefte aan omgang of kommunikasie met die leser, wat op hierdie punt aangespreek word, speel hom af teen 'n groter agtergrond: die spreker se bewustheid van die grense tussen sy gestruktureerde kommunikasiepogings en die "kosmiese geraas" van die al-werklikheid; sy bewustheid van alle grense wat die versoening van teenoorgesteldes verhinder. In die geval van "omgang" visualiseer die teks 'n leser wat bereid sal wees om die wegvaag van grense tussen die "ek" en die "jy", tussen subjek en objek te aanvaar sodat die omgang op alle vlakke voltrek kan word. Dit is 'n ideale leser wat volledig sal opgaan in hierdie versoening.<sup>9</sup>

Die spreker is deurentyd bewus van die skeiding tussen homself en die aangesprokene. Dit is 'n skeiding wat afgedwing word deur die omstandighede en wat ook eie is aan die gedig: die aangesprokene is nie aanwesig terwyl die digter skryf nie. Die omgang kan eers verwerklik en die skeiding opgehef word wanneer die gedig gelees word ("wanneer jy n   lees nou" - r.16). Die leser in die teks word dus geteken as die afwesige een met wie die kommunikasie of omgang essensieel is.<sup>10</sup> In re   16 word die leser direk, op die oomblik van die lees van die gedig, aangespreek: "wanneer jy n   lees nou". Dit bring 'n direkte konfrontasie tussen die spreker in die gedig (die "fiktiewe outeur" wat in die geval van hierdie teks sterk ooreenkom met die "reële outeur" Breytenbach) en die leser van die gedig. Weer eens is die tydsaanduiding belangrik by die bepaling van die 'identiteit' van hierdie leser. Hierdie tydsaanduiding ("n   lees nou") suggereer dat dit nie gaan

<sup>9</sup> In *Boek* skryf Breytenbach: "jy bou voort aan jouself: jy fatsoeneer 'n iemand vir wie dit wat jy te sê het van belang behoort en hoef te wees" (1987a: 41).

<sup>10</sup> Breytenbach skryf in *Boek*: "En sonder die leser is ek onvolmaak, steriel." (1987a: 33).

om 'n leser wat eenmalig deur die spreker in die gedig gevisualiseer is nie. Dit is die leser op die moment van lees, binne die hier en nou van die leeservaring. Dit is dus 'n oomblik ("nou") wat hom hernuwe by elke nuwe lees van die gedig en met elke nuwe leser.

Daar is dus 'n poging om die leser op die oomblik van die lees vas te vang: hy kan nie wegkom van sy verantwoordelikhede nie. Hy is die een met wie die omgang verlang word. Hierdie poging om simultaneïteit tussen outeur en leser te bewerkstellig, is vergelykbaar met die volgende uitspraak in Cortazar se roman *Hopscotch*: "Simultaneize him (the reader - LV), provided that the reading will abolish reader's time and substitute author's time. Thus the reader would be able to become a coparticipant and cosufferer of the experience through which the novelist is passing, *at the same time and in the same form.*" (1966: 397).

Hierdeur word die gaping tussen "fiktiewe leser"<sup>11</sup> (die leser wat in die teks aangespreek word), "abstrakte leser" (ook genoem die modelleser, die superleser, ens.) en reële leser op dieselfde wyse vernou as wat die geval is by die spreker. Die 'gesprek' tussen die "ek" en die "jy" van die gedig word so na as moontlik gebring aan 'n gesprek tussen Breytenbach en die werklike leser wat op 'n gegewe moment die gedig lees. In hierdie omstandighede word die gedig byna weer dokument. Ook ander middele word in die bundel in werking gestel om die indruk te skep van 'n dokument - die omslag van die bundel sowel as die handskrif voorin is voorbeelde hiervan. Dit wil voorkom asof daar 'n poging is om sekere konvensies wat gebruik word by die lees van 'n literêre teks te deurbreek. Van hierdie konvensies praat Culler as "the conventions which remove the poem from the ordinary circuit of communication" (1975: 166). Met behulp van verskillende "devices" (in hierdie geval veral die tydshantering) word 'n poging aangewend om die gedig terug te stuur in die rigting van gewone kommunikasie. Dit kom voor asof die gedig vra om onthef te word van die besondere soort referensialiteit wat tradisioneel as eienskap van literatuur gesien word (vgl. "the reference is to a world of fiction, of imagination" - Wellek en Warren, 1973: 25). Ook op hierdie punt in die gedig is daar sprake van die metafiksionele spanning tussen reële werklikheid (die teks as dokument) en fiksionele werklikheid (die teks as gedig).

<sup>11</sup> Ook in hierdie geval word aangesluit by die Afrikaanse vertaling van terme voorgestel in Malan, 1983: xxv-xxvi.



Om die leser in die teks te rekonstrueer, is 'n leser van die teks nodig - 'n werklike leser. Deur sekere aansprake probeer die teks "omgang" hierdie leser opvoed om te word soos die ideale leser wat in die teks voorgehou word en waarop daar gehoop word. Dit is te betwyfel of die gaping tussen die ideale leser, gevisualiseer in die teks, en die werklike leser ooit finaal oorbrug kan word. Die werklike leser bring in die laaste instansie iets onberekenbaars en onvoorspelbaars na die teks. Dit erken Breytenbach in *Boek*: "Die ontvanger, u, my geliefde mede-verstrikte, vertolk eers 'n boodskap wanneer hy iets van homself daarby voeg. Iets van sy eie." (1987a: 34). Die toetrede van die werklike leser bevestig egter die beweeglikheid van die oneindige semiotiese proses. Sy aanwesigheid verhoed dat daardie proses ooit finaal afgesluit word.

#### 4.5 Die uitwissing van grense

Op die oomblik van lees ("nou" - r.16) vind die omgang tussen die "ek" en die "jy" plaas. Dit is die oomblik waarop die verhouding gekonsumeer word. Terwyl dit gebeur, "gebeur" die kosmiese geraas voortdurend: "vleg dolfyne 'n eenmalige redenasie van fosfor / iewers diep in-en-uit die intussen donker" (r.16-17).

Tegelyk met die omgang waarin die tydsgrense "verwater", bestaan die perifere tyd (of - om saam met die gedig te praat: "dolfyn"-tyd). Die beskrywing van die perifere tyd is vol tekens wat geïnterpreteer kan word as aanduidings dat "omgang" voltrek word. Die vleggende dolfyne is (soos reeds genoem) 'n bekende betekenaar vir dualiteit en die versoening van teenoorgesteldes. Die eenmaligheid van die moment (vgl. "eenmalige redenasie" - r.17) dui op die vlugtigheid daarvan. Tegelykertyd suggereer dit die uniekheid van daardie moment: die oomblik waarin die omgang voltrek word, kan nie herhaal word nie. Dit impliseer dat "nou", die oomblik van direkte konfrontasie tussen die digter en die leser ook 'n eenmalige karakter het - daardie presiese oomblik kan nooit weer herhaal word nie. Daarbenewens vleg die dolfyne 'n "redenasie": hulle vlegting kan tegelykertyd geïnterpreteer word as eroties en pratend (en daarom soortgelyk aan die omgang tussen spreker en aangesprokene in die gedig). Dit is ook 'n redenasie "van fosfor". Die wyse waarop die beweging van die dolfyne in en uit die water sigbaar word in die liggende fosfor, herinner aan die wyse waarop die teks "geraas by die venster" praat oor die manier waarop die perifere tyd geskryf word: "...word die omby tog ook geskrywe kronkelende en knetterende swart flitse van die lig" (4). Die

uitbreek van die dolfyne uit die water word gesien in terme van lig ("fosfor") wat daarop dui dat dit 'n oomblik is waarin lig gemaak word, 'n oomblik van illuminasie. Dit gebeur "iewers diep". Dit is dus 'n aktiwiteit wat nie vasgepen kan word tot 'n bepaalde plek nie - iets wat juis 'n kenmerk is van die al-werklikheid volgens die teks "geraas by die venster". Die feit dat dit "diep" is, maak dit versoenbaar met vroeër aanduidings dat die kosmiese geraas nie net buite die mens bestaan nie, maar ook "diep" binne hom. Die beweging is "in-en-uit" wat ooreenstem met die sikliese herhaling, onder andere geïmpliseer deur "omgang".

Die beweging is egter ook "in-en-uit die intussen donker". Die kwalifikasie "intussen" wat by "donker" gebruik word, kan op verskillende maniere gelees word: as 'n inversie van "tussen-in" sowel as in die meer gebruikelike sin van "gedurende" of "terwyl". Die donker bestaan dus "terwyl" die dolfyne hulle redenasie van fosfor vleg; die donker bestaan ook "tussen-in" hulle redenasie van fosfor. Dieselfde geld vir die pogings om "omgang" te bewerkstellig: "terwyl" hierdie pogings hulleself afspeel, gaan die bedrywigheid van die al-ewigheid "tussen-in" voort. Die verwysing na "die intussen donker" kan ook gelees word as 'n aanduiding dat 'n sikliese proses (gesuggereer deur die titelwoord "omgang") homself oor die loop van die gedig voltrek. Die gedig begin met 'n verwysing na die vroegmôre en die eerste lig: "nou is dit vroeg die lig 'n knettering" (r.1). Die gedig eindig op 'n punt ("donker") wat suggereer dat tyd verloop het sedert daardie begin: dit het "intussen donker" (r.18) geword.

Die slotstrofe suggereer dat daar tog iets bereik kan word van die opheffing van grense; ook in die leesproses. Deur die voltrekking van omgang en die gelyktydige uitbreek van die dolfyne word daar wel iets verwesenlik van die "verwatering" van grense (5) waarna die Taoïs en die Zen-Boeddhisme streef. Die vlugtige en onherhaalbare moment van "omgang" bring die "herkénning wat daag wanneer die limiete weggeveeg word" (vgl. "geraas by die venster" - 5). As noodsaaklike medespeler vir die digter, vervul die leser 'n essensiële rol by hierdie een-wording. Die plasing van die frase "die intussen donker" in die slotposisie van die gedig impliseer egter dat die moment van eenwording gekwalifiseer moet word. Soos reeds beweer, kan die woord "intussen" gelees word as 'n inversie van "tussen-in". Hierdeur word skeiding gesuggereer. Dit is die skeiding wat van toepassing is op die spreker en die aangesprokene pas voor en pas na die vlugtige en unieke ("eenmalige") moment van vereniging. Na die fosforesserende oomblik van eenwording sluit die donker weer oor die gedig. Juis hierdeur word die

moontlikheid van vereniging tussen spreker en aangesprokene, digter en leser weer geopen en die proses van betekening tot in die oneindigheid voortgesit.

## HOOFTUK 5

### "bamboesstokkode":

### poësie as subversie

#### 5.1 Die ondermyning van die kode

##### 5.1.1 Inleiding

Reeds deur die eksplisiete verwysings na die maak van gedigte in die eerste strofe bied die gedig "bamboesstokkode" homself aan as metagedig. Die metatekstuele element in die gedig word verder beklemtoon deur die verwysing na die konsep van die "kode" in die titel. Die gebruik van hierdie konsep deur die maker van die gedig impliseer 'n besondere bewustheid van die betekenisprosesse waarmee hy hom besig hou. Daar is reeds vroeër gewys op verskillende opvattinge in verband met die "kode" (vgl. 1.3). Enersyds is daar die siening van die kode as 'n strukturalistiese betekenisstelsel wat die verhouding tussen komponente uit verskillende sisteme reël (vgl. "A code is a system of signification, insofar as it couples present entities with absent units." - Eco, 1976: 8). Daarteenoor staan die post-strukturalistiese opvatting van betekening wat nie binne so 'n streng opvatting van die kode vasgevang kan word nie. Deur die besondere gewildheid van die konsep sedert die vyftigerjare sowel as die verskuiwing van die strukturalisme na die post-strukturalisme, het die semantiese waarde van die term "kode" verwarrend ruim geword (vgl. Eco, 1984: 164). Blykens die titel bied "bamboesstokkode" die geleentheid om na te gaan op watter wyse die praktyk van die gedig die term "kode" herskryf.

Die asterisk by die titel verskaf 'n eerste leidraad in hierdie verband. Hiervolgens is die gedig "(o)pgeteken 16/17-12-80 na aanleiding van 'n artikel in die *National Geographic* Vol.158 No.4, Oktober 1981; en na 'n gesprek met Dijo die 12de



Desember 1980". In die *National Geographic* 158:4 van Oktober 1980<sup>1</sup> verskyn 'n artikel deur Luis Marden, "Bamboo, the giant grass". "Dijo" verwys na die digter D.J. Opperman (DJO) van wie Breytenbach nie net sy bundel *Komas uit 'n bamboesstok*<sup>2</sup> nie, maar ook 'n besoek ontvang het terwyl hy in die tronk was. Volgens die asterisk by die titel kan die bamboes-artikel in die *National Geographic* sowel as Opperman en sy "bamboesstok"-bundel as "kode" gebruik word by die lees van die gedig. Die digter encodeer (volgens die titel) met die kode van die bamboesstok en hy gee aan die leser 'n aanduiding van watter kode hy kan gebruik om die "present entities" van die gedig in verband te bring met "absent units". Die titel skep egter ook die indruk dat "bamboesstok" as metafoor<sup>3</sup> gelees kan word by "kode". In daardie geval sou die "bamboesstokkode" gelees kon word as 'n kode wat die onbuigsaamheid van 'n droë "stok" het indien die aksent op "stok" val. Die moontlikheid bestaan egter ook om presies die teenoorgestelde in die metafoor te lees, nl. dat die "bamboesstokkode" 'n kode kan wees wat die soepelheid van "bamboes" het (in die gedig word daar trouens verwys na die bamboes wat "hoepelsoepel" is).

### 5.1.2 'n Denotatiewe kode

Reeds in die aanvangsreëls van die gedig onderskei die spreker homself as 'n maker van gedigte: "*mea culpa*: my weer opgehou / met die anti-sosiale nutteloosheid van gedigte bedryf" (r.1-2). Die gebruik van die verlede tydsvorm skep die indruk dat die maak van dié betrokke gedig hier reeds afgelope is. Die eerste strofe is dus in werklikheid 'n nabetragting by die gedig wat daarna volg, maar tegelykertyd die inleiding daartoe. Die skrywer skryf dus 'n teks wat hy inbed binne die raamwerk van 'n ander teks waarin hy daarop reflekteer. Dit beklemtoon die wyse waarop die skryfproses inkring op homself.

<sup>1</sup> Die jaartal 1981 in die addendum by die gedig is dus foutief. Coetzee lees hierdie datum sowel as die een by gesprek met Dijo as 'n doelbewuste fout wat "waarsku dat die gedig nie sê wat dit sê nie, dat dit as 't ware in 'kode' is." (1988: 29).

<sup>2</sup> Vgl. die gedig "vir dirk opperman, die 28ste oktober 1979" (103-104).

<sup>3</sup> Vgl. Eco se verwysings na verskillende soorte kodes in terme van metafore soos "encyclopedia" en "Labyrinth" (1984: 164-188).

Desember 1980". In die *National Geographic* 158:4 van Oktober 1980<sup>1</sup> verskyn 'n artikel deur Luis Marden, "Bamboo, the giant grass". "Dijo" verwys na die digter D.J. Opperman (DJO) van wie Breytenbach nie net sy bundel *Komas uit 'n bamboesstok*<sup>2</sup> nie, maar ook 'n besoek ontvang het terwyl hy in die tronk was. Volgens die asterisk by die titel kan die bamboes-artikel in die *National Geographic* sowel as Opperman se "bamboesstok"-bundel as "kode" gebruik word by die lees van die gedig. Die digter encodeer (volgens die titel) met die kode van die bamboesstok en hy gee aan die leser 'n aanduiding van watter kode hy kan gebruik om die "present entities" van die gedig in verband te bring met "absent units". Die titel skep egter ook die indruk dat "bamboesstok" as metafoor<sup>3</sup> gelees kan word by "kode". In daardie geval sou die "bamboesstokkode" gelees kon word as 'n kode wat die onbuigsaamheid van 'n droë "stok" het indien die aksent op "stok" val. Die moontlikheid bestaan egter ook om presies die teenoorgestelde in die metafoor te lees, nl. dat die "bamboesstokkode" 'n kode kan wees wat die soepelheid van "bamboes" het (in die gedig word daar trouens verwys na die bamboes wat "hoepelsoepel" is).

### 5.1.2 'n Denotatiewe kode

Reeds in die aanvangsreëls van die gedig onderskei die spreker homself as 'n maker van gedigte: "*mea culpa*: my weer opgehou / met die anti-sosiale nutteloosheid van gedigte bedryf" (r.1-2). Die gebruik van die verlede tydsvorm skep die indruk dat die maak van dié betrokke gedig hier reeds afgelope is. Die eerste strofe is dus in werklikheid 'n nabetragting by die gedig wat daarna volg, maar tegelykertyd die inleiding daartoe. Die skrywer skryf dus 'n teks wat hy inbed binne die raamwerk van 'n ander teks waarin hy daarop reflekteer. Dit beklemtoon die wyse waarop die skryfproses inkring op homself.

---

<sup>1</sup> Die jaartal 1981 in die addendum by die gedig is dus foutief. Coetzee lees hierdie datum sowel as die een by gesprek met Dijo as 'n doelbewuste fout wat "waarsku dat die gedig nie sê wat dit sê nie, dat dit as 't ware in 'kode' is." (1988: 29).

<sup>2</sup> Vgl. die gedig "vir dirk opperman, die 28ste oktober 1979" (103-104).

<sup>3</sup> Vgl. Eco se verwysings na verskillende soorte kodes in terme van metafore soos "encyclopedia" en "Labyrynth" (1984: 164-188).

Die wisselende styl in die eerste strofe (vanaf die formaliteit van "mea culpa" tot by die familiariteit van "tja") sluit aan by die titel se dubbelsinnige leidrade in verband met die hantering van die "kode" in die gedig. Verskillende kodes (nie net dié aangedui in die addendum by die titel nie) is op die spel by die lees van die eerste strofe. 'n Denotatiewe kode (vgl. 1.3.2) kan gebruik word om die eerste strofe te lees. In terme van hierdie kode begin die gedig oënskynlik met 'n skuldbelydenis deur die spreker: dit word gesuggereer deur die Latynse frase "*mea culpa*" (dit is my skuld). Die gebruik van Latyn skep die indruk van 'n formele erkenning van skuld. Dit skep selfs die skyn<sup>4</sup> dat die stelligheid van regspraak oor skuld en vonnis hier op die spel is. Die woordkeuse in die reël wat volg, motiveer die bieg of erkenning van skuld deur die spreker: "opgehou" skep die indruk dat die maak van gedigte neerkom op tydverspilling; "nutteloosheid" suggereer dat dit waardeloos is. As "anti-sosiale nutteloosheid" is dit ook nie onskadelik nie: dit is gerig teen die belange van die gemeenskap. Die stelligheid van die lesing tot op hierdie punt sowel as die relatief enkelvoudige hantering van die kode (vgl. die onbuigsaamheid van die "stok") word onderstreep deur die Latynse frase waarmee die volgende reël begin: "*ipso facto* subversief" (r.4) - "ipso facto" beteken "vanselfsprekend, onontkombaar". Die Latynse vorm van die frase skep deur sy assosiasie met die reg die indruk van 'n kode wat dubbelsinnigheid probeer uitsluit. Dit benadruk die vanselfsprekendheid van die afleiding wat gemaak word: die nuttelose skryf van anti-sosiale gedigte is noodwendig "subversief". Dit is 'n verdere motivering vir die digter se skulderkenning: sy nuttelose en anti-sosiale gedigte is noodwendig ook ondermynend.

Teenoor die formaliteit van die voorafgaande reëls staan die informaliteit van die volkse idioom in die volgende reëls. Dit staan tussen hakies wat daaraan die kwaliteit van 'n tersyde gee: "( 'n rondval vir kwaadgeld)" (r.4). Ook met hierdie frase word die maak van gedigte afgekeur en die geldigheid van die spreker se skulderkenning bewys: dit word gesien as die werk van 'n ledige gees ("rondval") wat tot niks goeds kan lei nie ("kwaadgeld"). Die reël word afgesluit met "tja" (r.4) - 'n bevestigende en versterkende "ja" by dit wat die digter tot sover in verband met homself gesê het. Die pejoratiewe "ta" word hierna deur die digter in verband met homself gebruik: "ta mag net sowel stylvol ten gronde gaan" (r.5). Die verwysing na "ten gronde gaan" kan gelees word as die logiese gevolg van die subversiewe bedryf van die spreker: die vooruitsig is dat hy in die proses vernietig sal word. Dit word bevestig deur die

---

<sup>4</sup> Die frase "*mea culpa*" word nie in regstaal gebruik nie; tog is dit bekend dat Latyn om historiese oorwegings deel uitmaak van die kode van regstaal.

volgende reël: "om om te kom met 'n gemoduleerde gebrom" (r.6). Binne hierdie konteks kan "gebrom" (wat ontevredenheid en opstandigheid kan suggereer) gelees word as deel van die subversiewe bedrywigheid.

Vervolgens praat die digter van sy "afwesigheid van murg" (r.7). Binne die konteks wat geleidelik tot stand kom deur die gebruik van die denotatiewe kode kan dit gelees word as die beskrywing van 'n swakkeling of 'n lafaard (iemand wat nie die spreekwoordelike murg in sy pype het nie). Die verwysing na "waterwortels" (r.9) kan dan ook gelees word as 'n negatiewe beskrywing van die digter: 'n "waterwortel" (soos 'n waterloot) kan een wees wat te welig en vinnig groei om sterk te wees (reeds geïmpliseer deur "die afwesigheid van murg").

Bogenoemde denotatiewe lesing kry finaal beslag in die stelligheid van die Latynse frase "*quod erat demonstrandum*" (r.10) wat bekend is in die sfeer van wiskundige bewysvoering waar dit beteken "wat bewys moes word". Die suggestie is dus dat die skuld waarna die digter verwys het met die eerste Latynse woorde van die gedig, wel bewys is deur die afgelope strofe. Volgens hierdie lesing beken die digter skuld op verskillende aanklagte. In die eerste plek erken hy dat hy "gedigte bedryf", dat hy sy tyd verspil daarmee, dat dit nie net nutteloos is nie maar ook anti-sosiaal, dat dit subversief is, 'n bedryf wat tot niks goeds kan lei nie en selfs sy vernietiging kan bewerkstellig. Hy erken implisiet ook (volgens hierdie lesing) dat hy geen murg in sy pype het nie en dat hy 'n te geil ondergrondse groeisel is.

### 5.1.3 Konnotatiewe kodes

Die eerste strofe kan egter ook met ander, konnotatiewe kodes gelees word. Hier kom dan te pas die soepelheid gesuggereer deur die "bamboesstok" as metafoor vir die "kode" in die titel. So 'n alternatiewe lesing van die strofe begin ook met die spreker se erkenning van skuld: "*mea culpa*". Deur die gebruik van ander kodes lyk dit asof die digter skuld aanvaar ten opsigte van iets gans anders as wat geblyk het uit die vorige lesing. Hy erken dat hy hom besig hou met "gedigte bedryf" (r.2) en die keuse van die woord "bedryf" suggereer dat die maak van gedigte 'n beroep of ambag is wat hom, letterlik en figuurlik gesproke, aan die lewe hou (vgl. die woordeboekverklaring van "bedryf": "Beroep, ambag, vak, broodwinning, nering" - *WAT Deel 1*, 1970: 346). Ook die beskrywing daarvan as "anti-sosiaal" kan met 'n ander kode as in die voorafgaande lesing benader word. Met behulp van die



outeurskode (of die 'teks' van Breytenbach se biografie) kan "*mea culpa*" gelees word as 'n verwysing na sy skuldigbevinding en gevangenskap. Dit maak dit moontlik om "anti-sosiaal" te lees in terme van sy gevangenstraf - as gevolg van sy skuld word hy uit die gemeenskap geïsoleer en dus daardeur gedwing om "anti-sosiaal" te wees. Dit is ironies dat hy juis deur die maak van gedigte daardie "anti-sosiale" isolasie probeer ophef (vgl. die gedig "omgang").

Dit is ook moontlik om "anti-sosiaal" te lees met die kode van Zen waardeur dit dan die tekenwaarde van geestelike isolasie en inkeer in die self kry. Die suggestie is hier dat dit juis deur die maak van gedigte is wat die noodsaaklike inkeer in die self kan plaasvind. Ook hier bestaan die ironie dat die isolasie en inkeer uiteindelik sal lei tot die terugkeer na die lewe midde in die gemeenskap<sup>5</sup>. In beide hierdie gevalle akkomodeer die kode sy eie ironisering.

Die betekenaar "anti-sosiaal" kan dus binne verskillende kodes verskillende waardes kry. Hierdeur word dit 'n komplekse kommentaar op hierdie digter se bedryf. Binne een kode kom dit voor asof die spreker beken dat die maak van poësie 'n vermorsing van tyd is wat teen die belange van die gemeenskap indruis. Gelees met 'n ander kode word dit 'n verwysing na die wyse waarop die spreker binne die isolasie van die tronk vir sy voortbestaan afhanklik is van die maak van gedigte. Met behulp van nog 'n kode kan dit egter gelees word as 'n aanduiding dat die skryf van gedigte 'n manier is waarop die subjek homself kan isoleer om sodoende geestelike ontwaking te bereik. Reeds op hierdie punt blyk dit dat verskillende kodes op die spel is by die lees van die gedig: kodes wat in sekere gevalle selfs teen mekaar ingaan en mekaar weerspreek. Die ondubbelsinnige stelligheid waarmee "*quod erat demonstrandum*" 'n strêep trek onder die eerste lesing van die strofe word hierdeur ondermyn. Dieselfde gebeur in die geval van die stellige "*ipso facto* subversief" (r.3). Binne 'n metatekstuele kode kry "subversief" 'n heel besondere tekenwaarde: dit kan van toepassing gemaak word op die wyse waarop die verskillende kodes en dus ook die verskillende lesings teenoor

---

<sup>5</sup> Dit stem ooreen met die kommentaar op die bekende "ox-herding pictures" (ook ter sprake by die lees van die gedig "ykoëi"): "...the realization of Oneness i.e., the effacement of every conception of self and other) was the ultimate goal of Zen. But Kakuan, feeling this to be incomplete, added two more pictures beyond the circle to make it clear that the Zen man of the highest spiritual development lives in the mundane world of form and diversity and mingles with the utmost freedom among ordinary men, whom he inspires with his compassion and radiance to walk in the Way of Buddha." (Kapleau, 1965: 301).

op die wyse waarop die verskillende kodes en dus ook die verskillende lesings teenoor mekaar staan en mekaar subverteer (in die letterlike sin van die woord se Latynse oorsprong - subvertere: die onderste bo keer).

Die letterlike subversie van die een lesing deur 'n ander is ook sigbaar in die res van die strofe. Die digter se bekentenis dat sy poësie 'n "rondval vir kwaadgeld" is, kan ook geles word as 'n ironiese verwysing na die wyse waarop hy deur sekere mense getakseer word. Die uitdrukking "tja" (r.4) en die verwysing na homself as "ta" (r.5) is binne die konteks van hierdie lesing nie pejoratief nie, maar aanduidings van 'n ironiese afstand wat die spreker met betrekking tot homself inneem. Hierby sluit aan die spottende relativisering van sy eie "bedryf" as hy sê: "ta mag net sowel stylvol ten gronde gaan" (r.5). Die kwalifikasie "stylvol" moet (net soos die eerste strofe) geles word as nabetragting én vooruitskouing: die digter is bewus daarvan dat hy sópas 'n "stylvolle" gedig gemaak het en terselfdertyd berei hy die leser voor op die "stylvolheid" van die gedig wat gaan volg.

Daarbenewens is dit ook moontlik om die verwysing na "ten gronde gaan" te lees met die kode van polariteit wat deurgaans in Breytenbach se oeuvre voorkom. In (y)k word die tronksituasie meermale be-teken as 'n dood en begrawe wees onder die grond wat uiteindelik sal lei tot herlewing (vgl. die gedig "nagbreker"). Hierdie kode in Breytenbach se oeuvre kan teruggevoer word na sy eerste gedig "Bedreiging van die siekes" (1964: 3-4) waarin die spreker sy eie dood en begrafnis voorsien en vra: "plant my op 'n heuwel...". Om "ten gronde (te) gaan" is dus noodsaaklik vir herlewing binne die konteks van 'n oeuvre waarin lewe en dood pole is wat mekaar in stand hou. Dit is juis die poësie wat herlewing moontlik maak: daarin kan die digter sterf en begrawe word ("ten gronde gaan") sodat hy weer kan herleef. Die daaropvolgende uitlating, "om om te kom met 'n gemoduleerde gebrom" (r.6), sluit aan by die selfspot van die vorige reël. Die digter het in die vorige reël spottend daarna verwys dat sy poësie "stylvol" is; in hierdie reël praat hy daarvan as 'n "gemoduleerde gebrom". 'n "Gebrom" is 'n onindrukwekkende en onaantreklike klank - in hierdie geval gewysig of verbuig tot 'n goedgevormde en welluidende gedig. "(O)m om te kom" kan ook met die kode van polariteit geles word. "Omkom" verwys nie net na die dood of sterfte wat noodsaaklik is vir herlewing nie; dit suggereer ook 'n siklus wat hom by herhaling afspeel (in hierdie sin is "omkom" vergelykbaar met "omgang").

Die "afwesigheid van murg" wat vroeër geles is as 'n erkenning van swakheid kan ook met ander kodes geles word. Binne die kode van Zen kan die "afwesigheid van

murg" verwys na die leegheid of "nikswees" (r.26) waarna gestreef word. Dit kan ook gelees word met die kode wat deur die titel voorgestel is: die artikel oor bamboes in die *National Geographic*. Ook die bamboes word getipeer deur die "afwesigheid van murg" omdat sy stam hol is. Dit is juis hierdie eienskap van die bamboes wat hom leen tot die maak van diverse dinge soos "pyl én fluit" (r.8) - 'n gegewe ontleen aan die Marden-artikel: "In Kyoto an amazing number of things are made of bamboo: baskets, flutes, bows and arrows..." (Marden, 1980: 516). Volgens die gedig word die pyl en fluit "uit die rug geskryf" (r.8) - 'n aanduiding van die identifikasie tussen die bamboes en die digter. Vir die gedig is dit van belang dat die bamboes hom leen tot die maak van 'n wapen aan die een uiterste én tot die maak van musiekinstrument aan die ander uiterste. Dieselfde geld vir die digter wat homself enkodeer as bamboes. Hy kan 'gelees' word as hanteerder van 'n wapen of van 'n werktuig vir die estetika - om die taal van die gedig te praat: sy poësie kan subversie en tegelykertyd musiek wees.

Hierdie metatekstuele uitsprake bring 'n kode ter sprake wat eksplisiet deur die digter aangedui word in die voetnoot: "Dijo" oftewel Opperman. Opperman skryf in sy opstel "Kuns is boos!" dat die kunstenaar hom met enigiets moet kan vereenselwig ten einde poësie te skryf. Sy beskrywing van die kunstenaar het iets in gemeen met die digter in "bamboesstokkode" se voorstelling van homself as die hol stam van 'n bamboes - Opperman se beskrywing lui: "In die werk van die waaragtige kunstenaar sal ons vind dat hy nie kante kies nie. In sy wese is hy eintlik wesenloos, soos mis of water vloei hy van holte tot holte." (1975: 149). Die titel van die genoemde Opperman-artikel impliseer ook 'n verband met die spreker se erkenning daarvan dat sy poësie "subversief" is: volgens Opperman se artikel is die kuns "boos!".

Die "fluit" kom aanvanklik voor in die werk van Nijhoff (vgl. *De pen op papier*, 1927: 15-16) en word ook deur Opperman genoem. Hiervolgens moet die kunstenaar probeer om die persoonlike element in sy werk te verhul eerder as onthul (vgl. Opperman, 1975: 147). Van Wyk Louw verwys ook daarna in sy gedig "Ars poetica" (1962: 34-35). Opperman is ook die digter van *Komas uit 'n bamboesstok* met sy verwysing na die sywurmkokonne wat in holtes van die bamboesstok of -staf uit China gesmokkel is. Uit die holheid (of "afwesigheid van murg") kom die poësie.

Die verwysings na "ten gronde gaan" en "om om te kom" word in die volgende reël opgeneem: "onder die aarde sterf die waterwortels nie" (r.9). Terselfdertyd kan dit gelees word met die "bamboesstokkode" op grond waarvan daar 'n identifikasie

plaasvind tussen die digter en die bamboes: dit is ook 'n eienskap van die bamboes dat sy wortels "onder die aarde" voortgaan om te lewe wanneer die bamboes doodgaan. In die ooreenkoms met die bamboes lê dus ook die digter se vermoë tot oorlewing van sy omstandighede. In die vorige lesing is die "waterwortel" gesien as 'n ongesonde, geil uitwas. Binne die konteks van hierdie lesing is dit 'n aanduiding van die spreker se vermoë om te oorleef en herleef. Dat hy hom identifiseer met iets wat beide onder die grond en water is, kan gelees word met die kode van die bundel in gedagte: die tronkverblyf in die bundel word meermale aangebied as 'n ondergrondse én onderwaterse bestaan. Beide grond en water funksioneer binne die kode van polariteit as vernietigers, maar ook as vrugbaarheidsimbole.

Die slotreël van die strofe kan in hierdie stadium opnuut gelees word: die verskillende lesings van die eerste strofe werp 'n nuwe lig op die stelligheid van die ondubbelsinnige wiskunde-formule "*quod erat demonstrandum*". Die lees van die eerste strofe bewys juis dat dit wat bewys moes word, nie so ondubbelsinnig bewys kan word nie. Dit blyk ook dat dit nie so maklik is om die kode van die gedig vas te stel as wat die titel met sy asterisk suggereer nie<sup>6</sup>. Barthes se bevraagtekening van die denotatiewe kode as 'letterlik' en 'waar' (vgl. 1.3.3) word ook ondersteun deur die wyse waarop verskillende kodes in die lesing van die gedig teen mekaar inwerk en mekaar ondermyn. In hierdie sin is die poësie inderdaad "subversief" (r.3). Die sekerheid van die een lesing word voortdurend ondermyn deur die moontlikheid van 'n ander een. Ook op hierdie wyse word die moontlikheid van afsluiting teengewerk en die dinamiese element in die taal blootgelê.

---

<sup>6</sup> Vgl. in hierdie verband ook Ampie Coetzee se histories-materialistiese lesing van die gedig. Hy kom tot die volgende konklusie in verband met die kode: "Die kode het dus te make met die isolasie, die onttrekking van die maatskappy: die kode is dus 'n poging om daardie isolasie - daardie anti-sosiale leef - te oorbrug. En hier was die materialiteit van die bamboes, soos gegee in die artikel in die *National Geographic*, die mediasie...Die kode waarvan die gedig die betekenaar wou wees, *waardeur die gedig kontak wou maak met 'n maatskappy buite die gevangenis*, staan aan die einde van die artikel uit *National Geographic*: "...A field worker, knowing the cane he cut would travel across the sea had scribed: 'Peoples of the brotherhood of man! May our friendship last 10 000 years'." (1988: 34).



die "botanical cousin of rice, corn, and Kentucky bluegrass" (1980: 502). Die spreker sluit aan by die artikel, maar brei ook uit om 'n meer verteenwoordigende 'familie' daar te stel. Die "bluegrass" word geassosieer met Amerika (vgl. die Amerikaanse grassoort Kentucky bluegrass); "kikoejoekweek" is inheems aan Oos-Afrika; "esparto" is 'n gras wat in die Middellandse seestreek voorkom; "wier" is 'n gras wat in die water groei. Deur die toepassing van die "bamboesstokkode" maak hy homself dus deel van 'n wêreldwye familie.

Inligting vervat in die Marden-artikel is ook relevant by die lees van die res van die strofe. Die spreker noem homself "een van die drie-eenheid winterspelle" (r.14) - dit is die "pruimboom" (r.16), die "pynboom" (r.18) en die "bamboes groen" (r.21). Wanneer die informasie van die artikel as kode gebruik word, kan "winterspelle" gelees word as "wintersvriende" - vgl. "We call bamboo the chief member of the trio of 'winter friends', bamboo, winter plum, and pine. The three occur together throughout Chinese art and literature as symbols of resistance to hardship. The plum flowers while snow is still on the ground, the pine flourishes in poor soil and clings to precipitous cliffs, and the bamboo remains green throughout the year, bowing under the weight of winter snows but quickly springing upright again when the snows are gone." (Marden, 1980: 510-511). Wanneer die digter in hierdie gedig hom identifiseer met die bamboes wat deur sy gehardheid veel kan weerstaan, maak hy dus gebruik van 'n bestaande kode in die Chinese kuns. Die "bamboesstokkode" kan dus ook hierna verwys. Hierdie kode sluit aan by dié van die bundel waarin winter 'n betekenaar is vir die ontberinge van die tronkbestaan. Die erns van sy "bedryf" word weer eens gerelativeer deur die gemeensame, selfs familiêre toon merkbaar wanneer "pelle" in plaas van vriende gebruik word. Dit sluit aan by die wyse waarop hy homself reeds vroeër in die gedig spottenderwys geïdentifiseer het as "ta" (r.5). Dit kan gelees word as 'n verdere manifestasie van die wyse waarop die digter die self se belangrikheid probeer teenwerk.

### 5.2.2 Die ek as supplement

Daar word nie net gesteun op bogenoemde kode uit die Chinese kuns waarvolgens die spreker homself sien as een van die trio van wintersvriende nie. Dit is ook moontlik om "winterspelle" te lees as "winter-spelle". Met die verwysing na "spelle" word 'n nuwe dimensie gevoeg by die gegewe: "spel" suggereer beide 'n speletjie en 'n toneelopvoering wat 'n omvorming van die werklikheid is. Wanneer die digter

hierdeur van sy "bedryf" (r.2) 'n "spel" maak, sluit dit aan by die speelse en spottende toon wat hy soms gebruik. Hierdie speelse aanslag maak egter nie die spel wat hy speel onbelangrik nie. Die vorige lesing van "winterspelle" het immers daarop gewys dat dit gaan om "resistance to hardship" (Marden, 1980: 510). Wanneer "spelle" hier gelees word as 'n vorm van toneel waarin die werklikheid omvorm word, wys dit vooruit na die digter se voortdurende besinning oor sy "bedryf" - die metatekstuele element in die gedig. Die suggestie is dat hy sy "bedryf" sien as 'n proses waarin die werklikheid tegelykertyd speletjie en spel gemaak word.

In 'n parentese in die volgende reël word die "drie-eenheid winterspelle" omskryf: "(ekko/ woord/ lyfverword)" (r.15). Die spreker vestig die aandag daarop dat hy hulle "op papier / akoesties uitplat" (r.15-16) wanneer hy die gedig maak. Die akoestiese element teenwoordig in spraak gaan dus grotendeels verlore wanneer dit neergeskryf word. Hierdie dimensies van spraak word dus "uit(ge)plat" in die gedig: dit word letterlik "plat" gemaak deurdat dit in die gedig betekenaars "op papier" word. Dit kom voor asof die spreker hiermee impliseer dat die neergeskryfde gedig 'n reduksie is van spraak. Hierby is die post-strukturalistiese diskussie oor die verhouding tussen "speech" en "writing" relevant. Saussure se opvatting dat spraak ("speech") primêr is en dat geskrewe taal of skrif ("writing") sekondêr is en bloot 'n manier waarop spraak weergegee kan word, staan volgens die post-strukturaliste sentraal in die tradisionele Westerse taalfilosofie. Derrida keer hierdie orde om en beweer dat "speech" in werklikheid 'n vorm van "writing" is (vgl. 1.2.5). Die verhouding tussen "speech" en "writing" bring die logika van die "supplement" ('n term wat Derrida van Rousseau kry) na vore. Die "supplement" is 'n onnodige ekstra, maar word terselfdertyd bygevoeg om te voltooi en om te kompenseer vir 'n gebrek in dit wat voltooidheid veronderstel: "Writing can be added to speech only if speech is not a self-sufficient, natural plenitude, only if there is already in speech a lack or absence that enables writing to supplement it. This emerges strikingly in Rousseau's discussion of writing, for while he condemns writing 'as a destruction of presence and disease of speech,' his own activity as a writer is presented, quite traditionally, as an attempt to restore through the absence of writing a presence that has been missing from speech." (Culler, 1983: 103). Dit kan beweer word dat die spreker in hierdie gedig hom in dieselfde posisie bevind: hy beweer dat sy gedig ("writing") 'n reduksie oftewel 'n "akoestiese uitplating" van spraak ("speech") is. Terselfdertyd stel hy deur middel van die gedig en "op papier" 'n teenwoordigheid daar wat nie aanwesig is buite daardie gedig of "writing" nie.

Die "drie-eenheid winterspelle" wat in hierdie gedig "op papier" neergeskryf word, is "ekko/ woord/ lyfverword" (r.15). In die proses van gedig-maak verloor die "ekko" sy akoestiese gerondheid en word uitgeplat op die papier van die gedig. "(E)kko" kan gelees word as 'n Afrikaanse verbastering van die Latynse vorme "ecce" (kyk), "ego" (ek) en "echo" (eggo). Met die "eccé" of "kyk" (in die volgende reël herhaal) vestig die spreker die aandag op die teenwoordigheid van die "ego" of "ek" wat verlore gaan by die neerskryf op papier. Daar is ook die suggestie dat klank en weerklank ("echo") "uitplat" by die skryf van die gedig. Ook die "woord" is blootgestel aan hierdie reduksie: die gesproke woord word afwesig en vervang met die teenwoordigheid van die geskrewe woord. Die laaste komponent van die parentese ("lyfverword") suggereer 'n verdere afwesigheid nl. dié van die lyf wat met die neerskryf "verword". Die gedig demonstreer egter hoedat daar in die skryfproses 'n "supplement"-ek ontstaan wat die afwesigheid gelaat deur die ander vul.

Van die drie "winterspelle" word die "pruimboom" eerste deur die spreker aan die bod gestel: "die pruimboom bloei klaar wit / as sneeu nog soos as die verskiete dek / soos uitgebrande water" (r.16-18). In die beskrywing van die pruimboom word die vitaliteit en lewenskrag van die pruimboom afgeset teen die koue doodsheid van die winter. Dit gebeur onder andere deur die dubbelsinnige gebruik van "wit". Die "wit" bloei van die pruimboom is 'n manifestasie van lewe; daarteenoor is die wit van die "sneeu (wat) nog soos as die verskiete dek" 'n aanduiding van 'n omvattende doodsheid. Die doodsheid word verder gevoer wanneer die wit van die "as" ook vergelyk word met "uitgebrande water" (r.18). Die leweloosheid word as 't ware verdubbel in hierdie vereniging van die pole van water en vuur: die "as" is *uitgebrande* hout; die "sneeu" is *veryste water*.

Die volgende een van die "winterspelle" wat ter sprake kom, is die denneboom - hier genoem die "pyn- / boom" (r.18-19), 'n vertaling van die Engelse "pinetree". Deur die koppelteken en die verdeling oor twee reëls heen word "pyn" beklemtoon om nadruk te lê op die moeisaamheid van die "winterspelle" se bestaan. Die gehardheid van die denneboom blyk uit die wyse waarop hy gedy op swaarkry: hy "vee sig aan ryk soeie af, sal blougekrui / slegs aan klowende afgronde klou" (r.19). Koue en wintersheid word ook gesuggereer in die beskrywing van die denneboom as "blougekrui". Uit die spreker se verwerking van die Marden-artikel se beskrywing van die den (vgl. "the pine flourishes in poor soil and clings to precipitous cliffs" - 1980: 510) blyk dit dat hy wel sy belofte van 'n "gemoduleerde gebrom" in die eerste strofe gestand doen. In teenstelling met die doelbewuste en funksionele familiariteit (vgl. "tja", "ta", "-pelle")

toon die digter hier dat hy ook "stylvol" (r.5) kan skryf (vgl. die formaliteit van "vee sig...af", "blougekruin", "klowende afgronde").

Die styl van die beskrywing van die volgende "winterspel", die bamboes, verskil van die ietwat oordrewe en gemoduleerde elegansie van bogenoemde. Op speelse wyse word daar verwys na die "ek / boesbas is bamboes groen" (r.20-21). Dieselfde speelsheid is aanwesig in die beskrywing van die bamboes as "hoepelsoepel" (r.22). Die identifisering van die spreker met die "hoepelsoepel" bamboes sluit aan by die wyse waarop hy reeds in die eerste strofe aangedui het dat hy opgeneem is binne 'n kringloop (vgl. "om om te kom..." - r.6). Die "hoepel"-vorm sowel as die soepelheid van die bamboes suggereer dat die bamboes altyd weer sal terugkeer na sy oorspronklike posisie en so 'n sirkelbaan voltooi. Die standhoudende "groen" van die bamboes "deur die jaar en die nag" (r.22) staan hier uit teenoor die siek en doodse "wit" van die winter: die "winter se wit gewig" word 'n "dood- / se melaatse gesig" genoem (r.23-24). Dit is die besondere struktuur van die bamboes wat hom sy weerbaarheid teen die koue en gewig van die wintersneeu gee: die "litte" (r.24) en "afgeskorte holtes" (r.25) veroorsaak dat hy "weer regop mag sprong" (r.25). Dit is dus juis die "afwesigheid van murg" (r.7) wat die spreker as bamboes in staat stel om sy omstandighede te oorleef. Hierdeur word hy ook "met nikswees versoen" (r.26). "(N)ikswees" kan gelees word as 'n aanduiding van die spreker se gebrek aan status as gevangene (ook gereflekteer in die gebruik van "ta" en "pelle"). Andersyds het "nikswees" juis 'n positiewe waarde: dit is juis die "holtes" wat die bamboes in staat stel om te oorleef.

Binne die kode van Zen kan "nikswees" gelees word as die toestand van selfloosheid en leegheid waarna gestrewe word (vgl. "die hart-soetra"). Die "nikswees" is ook betekenisvol, gelees teen die agtergrond van die spreker se besinning oor sy "bedryf" in die gedig. Deur die transformasie van "speech" na "writing", die uitplating van die "ekko" (ek) op die papier van die gedig ontstaan die afwesigheid oftewel die "nikswees". Die proses van gedigmaak is dus iets waardeur die spreker "met nikswees versoen" word. Die versoening of ontwaking waarna gestreef word in Zen hang grotendeels af van die mate waarin die self of ego uit die weg geruim kan word. Dit blyk ook uit die volgende reël waarin daar sprake is van "om om te kom met 'n eggolose gegrom" (r.26). In die eerste strofe meen die spreker dat hy net sowel kan omkom met "'n gemoduleerde gebrom" (r.6); binne die konteks van die tweede strofe word dit "'n eggolose gegrom". Die "gebrom" word 'n dieper klank: 'n "gegrom". Dit is egter 'n klank wat "eggoloos" is in aansluiting by die "ekko/ woord/ lyfverword" wat



in die skryfproses "akoesties uitplat op papier" (r.15-16). Met die transformasie van "speech" na "writing" verloor die "ekko" sy klank en word "eggoloos". In die proses word die "ek" of "ego" ook weggeskryf en kom die spreker steeds nader daaraan om die staat van "nikswees" te verwesenlik in hierdie "omkom" van die self. Die ironie en selfspot wat blyk uit die stylwisselinge in die gedig, ook die speelsheid wys in die rigting van die verwesenliking van die selfloosheid wat essensieel is in Zen.

Die strofe word ook afgesluit met die 'wiskundige' konklusie: "*quod erat demonstrandum*" (r.28). Weer eens word die stelligheid van hierdie Latynse frase deur die praktyk van die betrokke strofe geïroniseer. Die spreker gee te kenne dat sy gedig ("writing") 'n reduksie is van spraak ("speech"). Tog bewys hierdie strofe dat die sogenaamde reduksie 'n nuwe teenwoordigheid bring: dié van 'n ego wat streef na die "eg(g)olose". Weer eens is dit 'n teenwoordigheid wat hom juis gaan onderskei deur 'n afwesigheid - hierdie keer in die Zen-sin van die woord: die "nikswees" of "leegheid" wat die ontwaking "anderkant verby, heeltemal verby anderkant" sal bring (vgl. "die hart-soetra").

### 5.2.3 Verdere variasies van die ek as bamboes

In die derde en daaropvolgende strofes word die kombinasie van style voortgesit. Die gebruik van Chinese woorde sowel as die botaniese name vir bamboessoorte skep 'n ietwat formele, kwasi-akademiese atmosfeer. Dit word voortdurend 'gekorregeer' deur die speelse en verbeeldingryke poëtiese omskrywing van gegewens wat grootliks ontleen is aan die *National Geographic*-artikel.

Die derde strofe begin met 'n verwysing na die bamboessoort "*mao chu*" (r.29), wat deur die spreker "harige spriet" genoem word (vgl. "within China the single most useful bamboo is a large cane called *mao chu*, hairy bamboo (*Phyllostachys pubescens*), from the fine hair covering its culm sheaths." - Marden, 1980: 510). Die beskrywing van die "harige spriet" as "filament geleier / sinapties van lig" (r.29-30) kan ook herlei word na die artikel waarin daar verwys word na die feit dat bamboes deur Edison gebruik is as "filament" of geleier in die eerste gloeilampe (Marden, 1980: 528). Gedagtig aan die spreker se eksplisiete vereenselwiging met die bamboes (vgl. "die ek is *ts'ao*") kan hier beweer word dat "geleier / sinapties van lig" gekodeerde kommentaar is op die digter: hy funksioneer as geleier vir die poësie en bring in die proses helderheid. Nog 'n gebruik vir die bamboes is as "steier of spar om

babeltorings / wat blind wolke voor stok kry" (vgl. die foto's van bamboes-steiers om wolke-krabbers in die Marden-artikel, 1980: 512-513). Die spreker in die gedig vul die kode van die artikel aan met kodes van sy eie. Die Bybelse kode in "babeltorings" maak die gegewe relevant met betrekking tot die digter wat werk met taal. In hierdie geval word hy deur die kodes van die artikel oor bamboes en die Bybel geplaas in die rol van bamboessteier om die "babeltorings" wat vergeefs reik na die hemel. Die kode van idiomatiese Afrikaans word ook hier ingespan: "voor stok kry" (berispe, tereg wys) word hier verletterlik om aan te dui hoedat die bamboesstok letterlik as "steier en spar" tot in die wolke steek. Tegelykertyd maak dit van die digter 'n werktuig by die vrugtelose poging om die hemel te bereik. In die proses kry hy "voor stok" - hy het reeds vroeër daarna verwys dat sy poësie 'n "gebrom" (r.6), selfs 'n "gegrom" (r.27) is.

Uiteindelik is daar ook sprake van die bamboes as "hitteskild oplaas / vir die ruimtetuig blomverskriklik die dieptes in" (r.31-32). Ook dit is "opgeteken" na aanleiding van die Marden-artikel waarin daar beweer word: "someday bamboo may even be put to use in spaceflight and rocketry. The humble grass may yet leave its parent world on a tongue of flame, shielding its inseparable companion, man, even in the unthinkable cold of space." (1980: 528). Die gebruik van die betekenaars "ruimtetuig", "blomverskriklik" en "dieptes" suggereer dat nog 'n kode meespeel in hierdie strofe. Van Wyk Louw se metagedig, "Ars poëtica", verwys na die digter se behoefte aan 'n besondere soort 'instrument': 'n fluit wat trompet word, daarna stad, daarna maankraters "wat uitblom in / bloed en vuurpyl / en afgly na die suiwer syfer / en die beginnende uitsypeling / en die begin." (1962: 34). Dit kom voor asof hierdie gedig 'n antwoord verskaf op "Ars poëtica" se behoefte aan 'n instrument wat die eienskappe van "fluit" sal hê sowel as "vuurpyl" en wat tegelyk met die beweging die ruimte in ook sal inkeer na die "beginnende uitsypeling". Die bamboes (en by implikasie die digter wat hom daarmee vereenselwig) kan so 'n instrument wees. Reeds vroeër in die gedig is daar beweer dat die bamboes homself leen tot die maak van "pyl en fluit" (r.8); in hierdie strofe word daar verwys na die bamboes se vermoë om as deel van 'n ruimtetuig die "dieptes" van die ruimte in te beweeg. Hierdeur word opnuut benadruk dat "bamboesstokkode" 'n metagedig is: die spreker identifiseer hom dus onder andere met die bamboes omdat dit hierdie eienskappe het wat hom geskik maak vir die "bedryf" van poësie.

Die kwasi-akademiese atmosfeer geskep op sekere punte in die gedig word voortgesit deur die botaniese naam van 'n Indiese bamboessoort waarmee die vierde strofe

begin: "melocanna baccifera" (r.33). Dit kontrasteer met die liriese, selfs oordadige verwerking van gegewens uit die *National Geographic*-artikel in die res van die strofe. In die artikel word daar verwys na die genetiese bepaaldheid van die bamboes se blomsiklus: "The curious trait of gregarious flowering makes all the bamboo of a given species burst into flower at about the same time. Botanists say the plants have a genetic imprint, as children of one family may all have blond hair and blue eyes. / A Japanese scientist has traced the flowering of black bamboo back more than 1,000 years. The first recorded was in A.D. 813, and documents showed it had blossomed every 120 years." (Marden, 1980: 522). Hierdie inligting kan as "bamboesstokkode" gebruik word by lees van verskillende elemente in die strofe. Die "riet van die kennis van bewe / en dood" (r.33-34) wat "wêreldwyd blom" (r.36) kan gelees word as die bamboes met sy genetiese 'kennis' van 'n lewensiklus. Die "lang ritmes van siklus en sluis se tussenpose / tussen klop en klop" (r.34-35) hou verband met die inligting dat sekere bamboessoorte se blomsiklus so lank as 120 jaar kan wees. Ander kodes is egter ook hier op die spel: die omskrywing van die "riet" herinner aan die Bybelse "boom van die kennis van goed en kwaad" (Génesis 2:17). Hierdie kode benadruk die menslike teenwoordigheid in die strofe: die "riet" oftewel bamboes is gelyk aan die digter in wie die kennis van lewe en dood geneties ingebou is; ook die kennis van goed en kwaad. Met die eet van die boom van die kennis van goed en kwaad word die siklus van lewe en dood, van "siklus en sluis", van "klop en klop" aan die gang gesit volgens die Génesis-verhaal. ◊

Die frase "bewe en dood" kan ook gelees word met 'n oeuvre- en bundelkode. In die konteks van die bundel word koue (hier gesuggereer deur "bewe") dikwels gebruik as betekenaar vir die tronkbestaan. Vroeër in die gedig is daar juis melding gemaak van die bamboes-spreker se vermoë om die koue van die winter te weerstaan. As "riet" besit hy 'n broosheid en knakbaarheid wat opgevang word in die "bewe". Die frase "bewe en dood" verkry 'n soort 'deursigtigheid' wanneer dit gelees word teen die agtergrond van Breytenbach se oeuvre: daaragter is die frase "lewe en dood" duidelik sigbaar - die nimmereindigende proses waarvan die mens deel is net soos sy broer die bamboes. Daarom is "siklus en sluis" gelyk met die "klop en klop" van die menslike hart. Ook in die parentese word daar gesuggereer dat alles (bamboes en mens) geraak word deur 'n predestinasie wat lê in die gene en nie ontwyk kan word nie: "(die gene wat nikslos bepáál / 'n patroon)" (r.35-36). Hierdie verwysing na 'n genetiese bepaaldheid sluit aan by die titel van die afdeling waarin die gedig staan: "moer matrys". In die "moer" (gene) is reeds die "matrys" (patroon) ingebou wat die verloop van die lewensiklus en sy duur sal bepaal. Die omskrywing van die blomme

van die bamboes as "*les fleurs du mal*" (r.36) berus deels op dié "bamboesstokkode": wanneer die bamboes blom, beteken dit dat sy lewensiklus tot 'n einde gekom het en dat hy sal doodgaan. In daardie sin is hulle dus "die blomme van die boosheid". Die verwysing na Baudelaire se *Les fleurs du mal* bring nog 'n kode ter sprake: 'n intertekstuele kode waardeur kontak bewerkstellig word met 'n ander digter en sy poësie. Hierdie kode wat gesuperponeer word op die "bamboesstokkode" aangedui by die gedig, dui weer eens daarop dat hierdie 'n metagedig is. Die blomme van die bamboes kan deur middel van hierdie kode geles word as die tegelyk skone en bese blomme van die poësie voortgebring deur die digter. In hierdie sin kan dit dien as ondersteuning van die ironiese skuldbekentenis waarmee die gedig begin: "*mea culpa*".

Aan die begin van die volgende strofe voer die digter as 't ware 'n gesprek met die leser oor sy poësie - weer eens 'n metatekstuele stap. Hy vestig eksplisiet en in die gees van selfspot vaardig in die gedig die aandag op die knapheid van sy "*les fleurs du mal*"-ingewing: "(luister eers, die metafodee is vrugbaar genoeg / om uit 'n aparte strofe te gleuf)" (r.37-38). Die "metafodee" (moontlik 'n kontaminasie van metafoor en idee) waarin die "bamboesstokkode" sowel as die Baudelaire-kode verenig word, kan dus gebruik word om nog 'n strofe te maak. In die trant van die bamboes is dit 'n manifestasie van "vrugbaar"-heid; dit "gleuf" (onkeerbare groei selfs deur klein openinge) waarskynlik uit die opening tussen twee strofes. Die spreker lewer weer eens kommentaar op homself as hy met 'n vertonerige en vermakerige "ek sê..." (r.38) vir oulaas die aandag vestig op sy vindingrykheid.

Daarna vervat die strofe op dié deel van die metafoor wat vrugbaar genōeg was om 'n aparte strofe te regverdig nl. "blom". Die blom van die bamboes word hier gesien as 'n gepredestineerde selfvernietiging: "blom om selfmoord te pleeg" (r.39) - weer eens leesbaar met die kode van die Marden-artikel: "In communities that depend on bamboo, flowering is a disaster. A few culms may survive, but most die, and the grove must carry on from the surviving rhizomes and fallen seeds." (1980: 522).

"(S)elfmoord" het 'n besondere waarde binne die Zen-kode: dit kan geles word as die uitwissing van die self wat noodsaaklik is vir die ontwaking. Dit bring ook die onafwendbare en noodsaaklike voltooiing van die siklus van "bewe en dood". Die verloop van die "selfmoord" word omskryf na aanleiding van die gegewens verskaf in die Marden-artikel oor die blom van die bamboes: "The real tragedy of flowering used to take place in India. Most bamboo fruits look like grains of wheat, but an Indian bamboo, *Melocanna baccifera*, produces a fruit like a small pear. When

*Melocanna* flowers at intervals of about 30 years, the big pulpy fruits drop to the ground. Rats devour them and multiply prodigiously. In former times the rat explosion triggered outbreaks of plague..." (1980: 522 en 525). Die "big pulpy fruits" van die artikel oor bamboes word in die gedig "sponspulp vrugte" (r.41) wat oorrypheid en die moontlikheid van verrotting suggereer. Die vrugte sterf dan deur "knakkend in skeutskaduwees (te) plof" (r.41). Die "knakkende" vernietiging van die bamboes voer die leser terug na Breytenbach se bekende gedig "Bedreiging van die siekes" (1964: 3-4) waarin dit die spreker se beangste waarneming is dat "die blare en oorryp blomme gekleur en *geknak* is van nat" (my kursivering - LV). Dit is 'n waarneming wat sy eie dood, begrafnis en herlewing in die vooruitsig stel. Met hierdie intertekstuele aksente word die leser uitgenooi om Breytenbach se oeuvre as kode te gebruik by die lees van hierdie gedig. Hierdeur blyk dit ook dat hierdie gedig deeglik ingebed is in Breytenbach se oeuvre, dat dit nie los daarvan gelees kan word nie. By herhaling word die siklus van lewe, aftakeling, sterwe en herlewing daarin verdig. In hierdie sin is dit ook 'n refleksie op sy oeuvre waardeur die self-refleksiewe aard van die gedig weer beklemtoon word.

Na die "knakkende" dood van die bamboes word dit "kos vir aanwas van rotte gulsiger as gulpe" (r.42). Op hierdie manier word dit dus opgeneem in die siklus van alle lewe (net soos wat die spreker in "Bedreiging van die siekes" dit word deur sy begrafnis in die reën). Die klank van "gulsiger" lei tot die vergelyking "gulpe" - laasgenoemde betekenaar gee egter ook aan die siklus van vernietiging en die lewe wat daaruit voortkom 'n erotiese aksent. Die rotte wat "boepensgevreet die pes die wye wêreld indra" (r.43), is 'n verdere verklaring waarom die blom van die bamboes juis 'n "fleur du mal" is - dit is boos in dié sin dat dit die pes versprei. Na die "selfmoord" van die bamboes gaan die lewe onder die grond voort: "maar ondergrond boor die ekke gekloon" (r.44). Deur die vernietiging is daar vermenigvuldiging: die enkele "ek" word in die proses gekloon tot verskillende "ekke". Hierdie mededeling geld ook vir die poësie. Die ondergrondse bedryf stem ooreen met die eerste strofe se uitbeelding van die poësie as subversie en 'n manier van "ten gronde gaan" (r.5). In die tweede strofe is daar gesuggereer dat die ek omkom met die skryf van die gedig, dat hy "uitplat" (r.16) wanneer spraak ("speech") omgesit word in skrif ("writing"). Hierdie strofe bewys dat die afwesigheid van daardie "ek" uiteindelik resulteer in die aanwesigheid van ander "ekke". Die hele proses is 'n bewuste selfmoord, miskien selfs ietwat boos omdat die pes daardeur die wêreld ingedra word (vgl. "les fleurs du mal"). Dit is egter ook 'n vrugbare sterwe: daardeur kom die rotte "boepensgevreet" (vgl. "flowering of other bamboos has helped avert famine, when the people roasted and



ate the seeds" - Marden, 1980: 525). Die betekenaar "boepensgevreet" demonstreer die vrugbaarheid op die vlak van die gedig: dit is die betekenaar wat die oorgang sal verskaf na die volgende strofe en waardeur die ontwaking vir die spreker uiteindelik sal kom.

### 5.3 Subversie deur die grap

Die ondergrondse kloning van die bamboes-ek lei "tot spies en penseel" (r.45) - weer eens is daar 'n verwysing na die bamboes se veelsydigheid. Van die bamboes kan wapens ("spies") gemaak word sowel as 'n instrument vir 'n kunstenaar (die "penseel" is 'n fyn kwassie waarmee geskilder of geskryf kan word). Die spreker besluit dan wat "die beste is: / vir die ek om *fu du chu* te wees geplant / ter plase vir ornamentele doeleindes" (r.45-47). Hieruit blyk dit dat hy besluit om liever die nuttelose bamboes te wees: die een wat suiwer vir estetiese of ornamentele doeleindes aangeplant word. Volgens die *National Geographic*-artikel is *fu du chu* die naam van 'n bamboessoort: "a bamboo with internodes that ballooned like grotesquely swollen bottles...*fu du chu*, Buddha's belly bamboo...planted merely for ornament." (1980: 511). Die bolvorm van die *fu du chu*-bamboes se segmente word beskryf as "wang / op wang en krom op krom" (r.47-48). Weer eens word daar klem gelê op die feit dat die bestaan voortbeweeg soos wat dit voorbeskik is - gesuggereer deur die kontaminasie in "voortbeskik" (r.48). Voortbeskikking lei tot rangskikking én geskiktheid: die spesifieke manier waarop die segmente van die *fu du chu*-bamboes gerangskik is, maak dit "geskik vir die gek / om om te kom" (r.49-50). Die wyse waarop die reëls (en die strofes) van die gedig enjambeer, dui ook op die onkeerbare voortbeweeg van die prosesse wat in die gedig uitgebeeld word. Die enjamberende proses lei aan die einde van die gedig weer terug na die punt waar dit begin het: die eerste strofe wat tegelykertyd 'n nabetragting én voorspel is by die ander strofes. Die reël "om om te kom met 'n lag soos 'n blom" (r.50) vorm die doelbewuste eggo van 'n vroeër reël: "om om te kom met 'n gemoduleerde gebrom" (r.6). Die "gek" wat "omkom" bring die leser dus weer uit by die speelse en spottende "ta" van die eerste strofe. Die finale "omkom" van die digter word deurgaans in die gedig voorsien. Dit is daar in die "ten gronde gaan" van die eerste strofe; ook in die akoestiese uitplating van die ek op papier in die tweede strofe; in die bamboes wat selfmoord pleeg deur te blom; in die voortdurende pogings om die self uit die weg te ruim en met nikswees te versoen. Dat die digter einde ten laaste as 'n "gek" getipeer sal word, is ook deur die gedig

voorberei: die selfspot en speelsheid, die gekskéerdery van die spreker in die gedig wys daarheen vooruit.

Verskillende kodes of "stemme" (vgl. Barthes, 1974: 21) praat in die agtergrond wanneer die gedig se slot geles word. Volgens die "bamboesstokkode" van die Marden-artikel is "Boeddha se boepbamboesboep" 'n verwysing na die bamboessoort fu du chu of "Buddha's belly bamboo" wat sy naam kry omdat die vorm van die bamboes se stam herinner aan die ronde maag van die laggende Boeddha. Die herhaling in "boepbamboesboep" suggereer die vorm van die bamboesstam met sy opeenvolgende boep-segmente. Die betekenaars "gek", "om om te kom", "lag", "blom" en "Boeddha se boepbamboesboep" suggereer egter ook die moontlikheid van 'n Zen-lesing. Volgens oorlewering begin Zen by die blom van Boeddha en 'n glimlag: "The Zen tradition, in fact, according to legend, begins with a smile. This in itself, however apocryphal its basis, is a remarkable distinction in the history of religion, and profoundly suggestive of the character of Zen...when once the Buddha was gathered with his disciples, a Brahma-raja came to him with an offering of a beautiful golden flower, and requested that he preach a sermon. When the Buddha ascended his customary seat of instruction, however, he spoke no words to the expectant audience, but simply held up the sandalwood flower before the assembly. None of those present understood the Buddha's meaning, except for Kasyapa who received the teaching instantly and acknowledged it with a smile. ...This smile is the signature of the sudden realisation of the 'point', and the joyful approval of its significance. It is the smile of truth, or the Truth smiling. It is the glad reception of that moment of insight which has taken the whole world by surprise, a moment of seeing with the freshness and immediacy of the little child, full of amazement and wonder". (Hyers, 1974: 24-25).<sup>7</sup>

Die "lag" in Zen is dus 'n aanduiding van die oomblik van ontwaking. Die lag hou ook verband met die verwysing na "Boeddha se boepbamboesboep" - dit is juis die boepens-Boeddha wat geassosieer word met die lag: "The other set of images in Zen

---

<sup>7</sup> In *The true confessions of an albino terrorist* skryf Breytenbach dat hy droom van Kasyapa. In die droom word die glimlaggende Kasyapa voorgestel as 'n soort hanswors (net soos die digter in die laaste strofe van "bamboesstokkode"): "You wake up and in the dark you write a poem to the man who held up a flower by way of transmitting the it, the only-all. You sleep again and you dream about Kasyapa not being able to die. You enter the temple to help him by holding down his head when he goes for the final summersault." (1984b: 115).

Die "lag" in Zen is dus 'n aanduiding van die oomblik van ontwaking. Die lag hou ook verband met die verwysing na "Boeddha se boepbamboesboep" - dit is juis die boepens-Boeddha wat geassosieer word met die lag: "The other set of images in Zen is typified by the figure of Pu-tai (Hotei, d. AD 916) who is even larger in bulk than Bodhidharma, yet more like an overgrown child, and no more awesome and fearsome than the pot-bellied 'laughing Buddha' which he becomes." (Hyers, 1974: 27). In sy teenwoordigheid hoort die "gek", die spottende en speelse spreker in die gedig tuis. Die "boepbamboesboep" kan ook gelees word naas die biografiese 'teks' van Breytenbach: die "boep" kan ook verwys na die tronk (vgl. Anoniem, 1974: 8). Die implikasie hiervan is dat die ontwaking juis voortkom uit die haglike omstandighede wat die tronk bestaan verteenwoordig. Hierom is dit ook sinvol dat die bamboes uitgebeeld word as iets wat bestand is teen 'n moeilike bestaan.

Ook hierdie gedeelte van die gedig word afgesluit met die "*quod erat demonstrandum*" (52). Die finaliteit van die ontwaking as finale afsluiting word gerelativeer deur die toevoeging van die kort slotstrofe. Hierdie keer geskied die subversie binne die kode van Zen: die allesbelangrike ontwaking "met 'n lag soos 'n blom" word deur die laaste strofe tot grap gemaak. Weer eens word die sekerheid van die "*quod erat demonstrandum*" in twyfel getrek.

Die laaste twee reëls van die gedig eggo die onsinwoorde van 'n kinderliedjie: "wiettelattie wietelattie bamboesbos, in die bamboesbos daar bly hanswors". In die gedig word dit verwerk tot "tja wiettelattie wiettelattie wamboesbos / die wamboesbos da' bly Han Swô's" (r.53-54). Beide die figuur van die kind en die hanswors is hier relevant. In die oomblik van Zen-satori word daar gesien met die oë van 'n kind. In Zen is dit dikwels juis die hanswors vir wie die ontwaking beskore is. Die Zen-meester neem soms die vorm aan van 'n hanswors: "Notorious for their peculiarities and eccentricities, odd in their behaviour, and unorthodox in their methods, the Zen masters often suggest something of the trickster, prankster, jester, clown and fool all rolled into one." (Hyers, 1974: 40). Die verskrywing van die inwoner van die bamboesbos, hanswors, se 'naam' tot "Han Swô's" is 'n poging om van die betekenaar "hanswors" 'n eienaam te maak met 'n Chinese klank. Hierdie eienaam herinner aan die naam van die bekende Zen-hanswors, Han Shan, uit die vroeë T'ang-dinastie (sewende eeu): "According to Zen accounts Han-shan and Shih-te had the appearance of tramps, the demeanour of madmen, and the comportment of pranksters." (Hyers, 1974: 44). In die hanswors-word en die lag lê die moord op die self wat nodig is vir die ontwaking: "The comic spirit and perspective manifest in

Han-shan and Shih-te is no ordinary or vulgar hilarity. It represents the achievement of a larger wisdom and a liberation from bondage to ego, ignorance, desire and attachment." (Hyers, 1974: 46).

Ten slotte word die spreker in die gedig dus die "gek", die heilige en aardse "hanswors"<sup>8</sup> van die Zen-tradisie wat nie net bevry word van die self nie, maar ook sy ontwaking tot grap kan maak. Die bamboesbos waarin die hanswors bly, is in die laaste instansie die gedig "bamboesstokkode" waardeur hy die ontwaking ervaar sowel as lag daaroor. Binne die kode van Zen is die erns en die lag dus volkome versoenbaar: "It is not laughter over against seriousness and thus in aggressive and hostile tension with it, but laughter in tune with seriousness, and seriousness in tune with laughter. What is being symbolised by the dialectic of the sacred and the comic - of fierceness and frivolity - in Zen is not a new duality, but a new unity, a dynamic rhythmic unity...If the comic spirit provides a contrapuntal effect, as it were, it is not an antagonistic movement, and therefore simply discordant, but as an integral part of the unity and wholeness of the composition of life" (Hyers 1974: 47).

Die slot van die gedig verskaf dus ook die vertrekpunt vir die gedig: in die retrospektiewe eerste strofe hou die digter as 't ware nabetragting oor die pas afgelope gedig. Sy uitspraak dat die maak van gedigte 'n "anti-sosiale nutteloosheid" (r.2) is, kan nou opnuut gelees word: die erns van die poësie word immers in die laaste strofe gerelativeer tot grap. Die afloop van die gedig werp ook 'n nuwe lig op die uitspraak dat die maak van gedigte "ipso facto subversief" is. Dit is deur die maak van die gedig wat die spreker in staat gestel word om die ontwaking te ervaar wat hy onmiddellik daarna omkeer tot grap. Die ondubbelsinnige wiskunde-frase "quod erat demonstrandum" word by elke geleentheid in die gedig gesubverteer. Dit is egter veral die stelligheid en finaliteit waarmee die "kode" soms veronderstel word om die betekenisproses te reël, wat deur die proses van die gedig bevraagteken word.

---

<sup>8</sup> In die gedig "h. vitus" (14) wil die spreker sy brein leer om hanswors te word in "Gev. Breytenbach se soeper sirkus sjou".

## HOOFTUK 6

### **"die dronke digter ontmoet sy eggo in die woordraaisel": die kreatiewe energie van die taal**

#### **6.1 Die titel as voorspel tot die gedig**

##### **6.1.1 "die dronke digter ontmoet sy eggo"**

Die titel van die gedig stel onmiddellik 'n self-refleksiewe element in die vooruitsig wanneer dit aankondig dat 'n "digter" in hierdie gedig aan die woord is. Die spreker in die gedig bied homself bewustelik aan as die maker van die gedig. Volgens die titel is hy 'n "dronke" digter. Dit is 'n gegewe wat verskillende verwagtings wek. In die eerste plek kan dit heel letterlik beteken dat die digter besope is. Sy dronkenskap kan nuttig wees in die opsig dat dit self-refleksie en selfondersoek aanhelp omdat dit inhibisies afbreek. Juis in hierdie ongeïnhibeerde toestand kan dinge na vore kom wat gewoonlik in die soberheid verskuil bly. Die dronkheid kan egter ook verwys na 'n bedwelming en verwarring (vgl. "drongeslaan wees") by die digter. Dit sal later uit die gedig blyk dat hierdie verwarring grootliks deur die taal gestig word.

Opvallend is ook die gebruik van die uitgangs-e in die frase "die dronke digter". Hierdie uitgangs-e kom dikwels voor in die vroeë Afrikaanse poësie sowel as in die werk van die Dertigers en word beskou as 'n voorbeeld van sogenaamd 'estetiese' of 'poëtiese' taalgebruik. Die verwysing na die "dronke digter" kan dus gelees word met die 'teks' van die ouer Afrikaanse poësie in die agtergrond. Dit gaan dus in 'n sekere mate om 'n 'verliteratuurde' dronkenskap - die dronkenskap van digterlike begeestering en meevoering. Onder die invloed van drank verloor hy nie net sy inhibisies nie, maar word sy virtuositeit as digter ook nie aan bande gelê nie.

In die titel is daar ook sprake van 'n ontmoeting wat gaan plaasvind: die dronke digter gaan sy "eggo" ontmoet. Suggesties in verband met die dronkenskap van die digter word hierdeur verder gevoer: 'n dronk persoon sien dikwels 'dubbel'. In hierdie geval gaan hy skynbaar ook 'dubbel' hoor. Die verwysing na 'n "eggo" sluit



ook aan by die selfbewuste element wat gesuggereer is deur die aanduiding dat die spreker in die gedig 'n digter is. Die "eggo" of weerklank kan gelees word as 'n verdere aanduiding van die self-refleksiewe element in die gedig. Die "dronke" digter gaan onder andere na sy eie weerklank luister in die gedig en op dié wyse besin oor sy werkwyse. Daarbenewens suggereer die verwysing na die eggo (iets wat homself herhaal) ook dat die gedig of die klank voortgaan eerder as wat dit abrupt eindig. In hierdie opsig kan dit dus gesien word as 'n proses en sluit die gedig aan by aksente wat daar in die metafiksie gelê word (vgl. 2.2).

Die spel met woorde wat deur die verwysing na 'n "woordraaisel" geïmpliseer word, spoor die leser aan om "eggo" in verband te bring met "ego" (Latyn vir "ek"). So 'n lesing word ondersteun deur ander Breytenbach-tekste. In die gedig "ars poetica" (1967: 77) word daar gesinspeel op die verband tussen die "eggo" en die "ego":

"ek eg die ego:  
uit die are kom 'n eggo  
waarmee ek my in die eg  
kan verbind,  
en is eg:  
die eggo is maar  
net die ego met  
een gee meer".

Die verband tussen die "eggo" en die "ego" word ook gelê in die gedig "kouevuur: slaap onder lede": "want elke ster is 'n spieël 'n woord / en elke gedig 'n word 'n klein sonnestelsel / 'n hunkerende imperialisme van die ek: / so: eggo ergo ego sum (zoem):" (1969: 99). Die saamsnoer van "ego" en "eggo" impliseer dat die self wat die digter gaan ontmoet, nie 'n enkelvoudige karakter gaan hê nie. Hy gaan hom vasloop in talle "eggo's" van homself. 'n Eggo is immers die "verskynsel dat 'n voortgebragte geluid of geluide een of meer male herhaal gehoor word as gevolg van terugkaatsing..." (*WAT Deel 2*, 1974: 461).

In die woord "eggo" klink ook 'n mitologiese 'teks'. Die woord is afgelei van "Echo", die naam van 'n Griekse nimf wat deur Hera ontnem is van haar spraak en verdoem is om slegs die laaste sillabe te herhaal van woorde wat aan haar gesê

word. As gevolg hiervan kon sy nie haar liefde aan Narcissus<sup>1</sup> verklaar nie en het sy van verdriet weggekwyn totdat net haar stem oorgebly het (vgl. *Larousse Encyclopedia of Mythology*, 1968: 162). Die "dronke digter" gaan homself dus nie in lewende lywe of as mens van vlees en bloed ontmoet nie, maar slegs as 'n stem. Die mitologiese teks benadruk op hierdie wyse dat die ontmoeting met die self in en deur die taal gaan plaasvind. Daarbenewens impliseer dit dat die oorsprong van die eggo of weerklank nie die "dronke digter" se eie woorde is nie. Soos in die geval van Echo, is dit die herhaling van 'n ander se woorde - in sy geval is die oorsprong van die eggo die "woordraaisel". As digter "eggo" hy bloot wat die woordraaisel voorsê. Die gegewe waarmee die digter werk (die "woordraaisel" en dus die taal), het 'n lewe van sy eie. Dit bepaal die verloop van sy gedig en die aard van sy ontmoeting met homself. Sodoende word daar gesuggereer dat die taal in beheer is van die digter eerder as wat die digter in beheer is van die taal - 'n opvatting wat aansluit by die post-strukturalistiese opvatting in verband met betekening.

### 6.1.2 Die eggo as spieël

Die "dronke digter" se ontmoeting met sy eggo en ego, roep byna onwillekeurig die beeld van 'n konfrontasie met die spieël op. Die feit dat hierdie ontmoeting met die self gaan plaavind in die "woordraaisel", ondersteun hierdie afleiding. Die assosiasie van die "raaisel" met die "spieël" is welbekend op grond van 'n Bybelse teks: "Want nou sien ons deur 'n spieël in 'n raaisel, maar eendag van aangesig tot aangesig" (1 Korintheërs 13.12). Die "woordraaisel" kan met behulp van hierdie teks gelees word as 'n heel besondere soort spieël waarin die spreker kyk. Die spieëlbeeld wat daarin verskyn, is raaiselagtig en bring nie volledige kennis nie. Die selfondersoek lei dus slegs tot beperkte of voorlopige kennis. Soos die betekenisprosesse in die taal (wat uiteindelik die spieël is waarin die digter in hierdie geval kyk), bereik die soeke na selfkennis nooit 'n einde nie. Ook op hierdie punt bly die teks proses eerder as wat dit afgesluit word in die eindigheid van 'n produk.

---

<sup>1</sup> Dit is interessant om daarop te let dat hierdie mitologiese figuur ook 'n rol speel in die beskrywing van metafiksie. Die verhaal van Narcissus wat na sy eie spieëlbeeld in die water kyk, het daartoe gelei dat self-refleksiewe fiksie ook "narcissistiese fiksie" genoem word (vgl. Hutcheon, 1980: 1-16).

Hierdie lesing van die "eggo" as 'n oneindig-vermenigvuldigende spieël<sup>2</sup> waarmee die digter gekonfronteer word, vind aansluiting by opmerkings in die Breytenbach-verhaal "Die dubbele sterwe van 'n ordinêre krimineel": "Hoewel iets maklik in 'n spieël geplaas kan word weet niemand van ons eintlik hoe en wanneer dit weer daar uitgehaal kan word nie. Het spieëls ook spieëls, dieper lae, eggo's wat dalk oneindig in die bodemlose weergalm?" (1983b: 50). Ook in hierdie opsig wys die titel van die gedig vooruit na 'n metafiksionele element. Die "mise en abyme" of spieëlteks (waarin die ingebedde teks in 'n oneindige regressie 'n spieëlbeeld vorm van die omsluitende teks) is naamlik 'n welbekende procédé in die metafiksie.

Die konfrontasie met die spieëlbeeld is nie vreemd aan die oeuvre van Breytenbach nie. Veral in sy later werk is daar telkemale sprake van 'n gespreksgeenoot met die naam "Don Espejuelo". Die spieël word opgeneem in die titel van die versameling prosas *Mouir* (1983) wat opgedra is aan "my ou sel-kameraad en my meester: Don Espejuelo". Hierdie "dark mirror-brother...brother I" figureer ook in *The true confessions of an albino terrorist* (1984b: 235). In *Eklips* verskyn daar "'n brief aan d. espejuelo" (1983a: 106-110) en in *Boek* skryf Breytenbach: "Intussen het ek kennis gemaak met Don Espejuelo wat my gehelp het om bietjie verder te sien, om enersyds die afbakenings tussen binne en buite te ondervind (tussen die persoonlik-historiese binnekant die spieël en die buite-ek of samelewing-historiese) en andersyds om (toe) te sien dat die twee mekaar se spieëls is en dat daardie afbakenings vervloei - want wat is skyn en wat bedorwe syn? Ek sien die boom buite my; die boom is nogtans (of a.g.v. my sien?) binne my: ek is die boom: is die boom ek? is ons één?" (1987a: 97).

---

<sup>2</sup> In *Mouir* verskyn daar 'n aanhaling wat eweneens sinspeel op die vermeerdering deur die spieël: "one of the heresiarchs of Ugbar had declared that mirrors and copulation are abominable, because they increase the numbers of men." (Breytenbach, 1983b: 236).

## 6.2 Die "woordraaisel"

### 6.2.1 Die anagram

Die verwysing na 'n "woordraaisel" in die titel en die wenk aan die einde van die gedig dat dit ontleen is aan "Blokkiesraaisel No. 13, 'Rapport' Saterdag 9 Mei'<sup>3</sup> is 'n belangrike vertrekpunt by die lesing van die gedig. Die blokkiesraaisel waaraan die gedig ontleen is, bestaan hoofsaaklik uit 'n spel met anagramme. Die leidraad bevat binne homself sy eie antwoord in die vorm van 'n anagram. As voorbeeld kan dien "sal gas aan die veg raak?" (7 af) waarin die antwoord "slaags" anagrammaties vervat is in die eerste twee woorde van die leidraad. Die "dronke digter" baseer nie net sy gedig op die blokkiesraaisel nie; die anagrammatiese spel van die blokkiesraaisel word ook deur die spreker in die gedig opgevang en geëggo. Reeds by die aanvang van die gedig pas hy die prinsipe van die anagram toe: die "bra deurmekaar?" van sy wêreld word "drek meur die aar" (r.4) en "laataand" word "tand en aal" (r.5).

Die gebruik van die anagram open 'n besondere perspektief op die digter se verhouding met die taal. Dit vra op sy beurt 'n besondere soort lees van die leser. Die anagram (afgelei van die Grieks "ana graphein": om weer oor te skryf) is 'n woord of woordgroep gevorm deur die omkering of willekeurige herrangskikking van die letters van 'n gegewe woord of woordgroep (Van Gorp, 1986: 22). In die ideale geval word veronderstel dat al die letters van die gegewe woord in die anagram opgeneem word en dat daar 'n logiese verband tussen hulle sal wees. Die anagram (veral in die Latynse voorbeelde) word dikwels oorspan deur die weglating, byvoeging of vervanging van letters. Die maak van anagramme is 'n baie ou praktyk wat reeds deur die Grieke en Romeine beoefen is. Alhoewel dit vandag in die Weste meestal as 'n spel beskou word wat hom manifesteer in die maak van pseudonieme en blokkiesraaisels, het dit vroeër in die Ooste (veral vir die Kabbaliste) 'n besondere waarde gehad. Volgens hulle was daar 'n magiese betekenis verskuil in die letterkombinasies van 'n anagram.

---

<sup>3</sup> Sien bylae.

### 6.2.2 Die anagramme van Saussure

Die taalkundige Saussure se belangstelling is ook gewek deur anagramme in die poësie. Vanaf 1906 tot 1909 (dus voor sy werk wat opgeneem is in die *Cours de linguistique générale*) het hy 'n uitvoerige studie gewy aan die verskyning van anagramme in poësie. Hy het ondersoek gedoen na die moontlikheid dat Latynse digters doelbewus anagramme van eiename 'versteek' het in hulle poësie. Hy het vermoed dat hy 'n konvensie of aanvullende betekenisstelsel in die Latynse poësie ontdek het wat 'n belangrike rol gespeel het in die poëtiese betekenisproses. Saussure het daarvoor gespekuleer dat hierdie kodifiseringsstelsel 'n mistieke oorsprong gehad het en dat die rituele of religieuse betekenis daarvan verlore gegaan het. Dit kon egter ook 'n suiwer poëtiese oorsprong gehad het, gegrond op dieselfde soort beginsels wat byvoorbeeld rym en ritme reël.

Om te bewys dat hy hier inderdaad te doen het met 'n bewuste betekenis- of kodifiseringsstelsel moes hy aantoon dat die aanwesigheid van die anagramme nie berus op blote toeval nie. Hy moes ook kon bewys dat hulle teenwoordigheid in die poësie meer is as 'n "retrospective phantom evoked by the reader: a game of patience always assured of 'success'" (Starobinski, 1979: 105). Hierdie en ander voorbehoude het hom verhoed om die werk te publiseer. Hy kon geen uitsluitsel kry oor die status van die anagram nie. Indien die gebruik van die anagram 'n bewustelike betekenisstelsel in die Latynse poësie was, is dit moeilik om te verklaar waarom daar nooit in Latynse geskrepte oor die maak van poësie daarna verwys word nie. "And I can see no other way but to present the puzzle as it appears to me" sê Saussure hiervan in sy aantekeninge oor die onderwerp (vgl. Starobinski, 1979: 103).

Saussure se onderneming het implikasies wat hy deeglik in oorweging neem. Indien die anagram doelbewus aangewend word binne die stelsel van die teks, kan geen woord verander of verskuif word sonder om die kombinasies te versteur wat nodig is vir die anagram nie. In so 'n stelsel is die anagram nie 'n bykomstigheid by die versifikasie nie; dit word die basis van versifikasie. Hieroor skryf Saussure in sy notaboek: "To write lines incorporating an anagram is necessarily to write lines based on that anagram and dominated by it." (vgl. Starobinski, 1979: 17). Saussure probeer dus in sy ondersoek die "woorde onder woorde" (Starobinski noem sy boek oor Saussure se anagramme *Les mots sous les*



*mots*<sup>4</sup>) vind. Hy soek na die anagram<sup>5</sup> wat die vertrekpunt was vir die maak van die gedig. Die poëtiese boodskap word nie net gemaak met woorde uit die taalskat nie, maar ook op woorde (bv. die eiename wat Saussure gevind het in die poësie van die Latynse digters). Dit het interessante implikasies vir die status van die kunstenaar. Iets van sy status as onafhanklike skepper of kreatiewe subjek word deur hierdie siening van hom weggeneem en aan die anagram gegee: "Thus, one comes to the conclusion - implicit in all the research of Ferdinand de Saussure - that the words of a work are rooted in other, antecedent words, and *that they are not directly chosen* by the formative consciousness. / To the question What lies directly beneath the line? the answer is not the creative subject but the inductive word. Not that Ferdinand de Saussure goes so far as to erase the role of artistic subjectivity, but it does seem to him that this subjectivity can produce its text only by passage through a *pre-text*." (Starobinski, 1979: 121).

In die geval van Breytenbach se gedig kan die blokkiesraaisel opgebou uit anagramme geles word as die woorde "onder" die woorde van die gedig (omgekeerd: die gedig is die woorde "op" die woorde van die blokkiesraaisel en sy anagramme). So 'n lesing impliseer dat die woord, eerder as die kreatiewe subjek, ook in die Breytenbach-gedig die leidende rol speel.

### 6.2.3 Die post-strukturalistiese opvatting van Saussure se anagramme

Saussure se posisie met betrekking tot die anagram word op verskillende maniere 'geles'. Deur sommige word dit afgeskryf as "la folie de Saussure". Binne 'n strukturalistiese raamwerk word sy werk met betrekking tot die anagram gesien as 'n bevestiging van die strukturalistiese konsep van die teken (soos later deur hom geformuleer in die *Cours de linguistique générale*) eerder as 'n ondermyning daarvan. Hiervolgens tree die anagramme in 'n poëtiese teks op as 'n bykomende betekenisstelsel. Hulle funksioneer supplementêr, eerder as subversief: hulle

<sup>4</sup> In die Engelse vertaling deur Emmet word dit *Words upon words*. Volgens die vertaler reflekteer die Franse titel hoe Saussure geluister het na die "woorde onder woorde" in tekste; die Engelse titel suggereer hoe 'n teks gekonstrueer is deur "woorde bo-op woorde".

<sup>5</sup> Hy oorweeg ook die gebruik van die terme "hipogram" en "paragram" (vgl. Starobinski, 1979: 17-18).

aanwesigheid bevestig die betekenis van die ander tekens in die teks eerder as om dit te ondermyn (Culler, 1976: 107-108).

Saussure se werk met anagramme lei egter in 'n sekere mate tot konklusies wat skynbaar teenstrydig is met sy latere opvattinge in verband met die teken. Volgens die anagram-ondersoeke word die verantwoordelikheid van die skeppende of artistieke subjek verminder deurdat die taal self 'n bepalende rol begin speel. In sy later werk stel Saussure die arbitrêrheid of ongemotiveerdheid van die taaltekens sentraal (1974: 67-70). Daar is reeds vroeër verwys na die wyse waarop die post-strukturalisme by monde van Derrida die werk van Saussure 'herwaardeer' (vgl. 1.2.5). Derrida plaas, onder andere, Saussure se opvatting dat die verhouding tussen betekenaar en betekende arbitrêr of ongemotiveerd is onder bespreking. Hy fundeer sy argument op Saussure se opmerkings in verband met klanknabootsende tekens. Saussure meen dat die bestaan van sulke klanknabootsende tekens (waar daar sprake kan wees van 'n gemotiveerde verband tussen die betekenaar en die betekende) bloot toevallig is. Daarom kan dit verontagsaam word by 'n algemene formulering oor die arbitrêre aard van die teken. Daarbenewens is die sogenaamd klanknabootsende tekens gedeeltelik gebaseer op konvensie. Om te bewys dat die taalsisteem essensieel arbitrêr is, moet Saussure dus voorvalle van toevallige gemotiveerdheid uitsluit.

Derrida beweer dat die 'kontaminasie' van arbitrêre tekens deur suggesties van gemotiveerdheid nie bloot toeval is nie, maar onlosmaakbaar deel van die werking van taal: "Arbitrary signs of the linguistic system may be elements of a larger literary or discursive system in which effects of motivation, demotivation, and remotivation are always occurring, and in which relations of resemblance between signifiers or between signifiers and signifieds can always produce effects, whether conscious or unconscious." (vgl. Culler, 1983: 190). Veral by die lees van literêre tekste is daar 'n bewustheid van die gemotiveerdheid van die teken. Riffaterre beweer dat die teken in die literêre teks juis deur sy afwykendheid die indruk skep van gemotiveerdheid: "This catachresis has *overdetermination* as its corrolary. It is a fact that no matter how strange a departure from usage a poem may seem to be, its deviant phraseology keeps its hold on the reader and appears not gratuitous but in fact strongly motivated; discourse seems to have its own imperative truth; the arbitrariness of language conventions seems to diminish as the text becomes more deviant and ungrammatical, rather than the other way around." (1978: 21).

Vir die post-strukturalisme is Saussure se werk met die anagramme die eerste aanduidings van 'n nuwe soort lees. Vir hulle open Saussure se ondersoek na die anagram deur uít die logosentrisme, na 'n leesproses wat homself bevry het van die beperkinge wat konvensionele teken-verhoudinge en kodes op hom gelê het: "The 'anagram' should not be defined as a regulated dislocation lacking completeness, but as an interminable multiplicity, a radical undecidability, which undoes all codes" (Lotringer - aangehaal in Leitch, 1983: 10). Die anagram word dus gesien as iets wat die arbitrêre verband tussen betekenaar en betekende, soos omskryf in kodes, ontsetel deur nuwe 'gemotiveerde' verbande (van watter aard ook al) daar te stel. Die kodes wat die arbitrêre verband tussen betekenaar en betekende reël (vgl. 1.3.2), maak deel uit van die 'sosiale kontrak' van taal. Die anagram ontsetel dus nie net die subjek se beheer oor taal nie, maar ook die sosiale beheer daaroor.

Derrida sien die prosesse van motivering, demotivering en remotivering as 'n eienskap van die taal wat ontken word deur 'n te streng opvatting in verband met die arbitrêre aard van die teken. Hy skryf die volgende oor 'n poging om sodanige motivering in die woordeskat van 'n versteurde te ondersoek: "The *Verbarium* shows how a sign, having become arbitrary, can remotivate itself. And into what labyrinth, what multiplicity of heterogenous places, one must enter in order to track down the cryptic motivation...Such motivation does nevertheless function in the system and no linguistic consciousness can deny it." (Derrida, 1977: 114).<sup>6</sup>

Die Breytenbach-teks demonstreer deur die hantering van die preskriptiewe blokkiesraaisel sowel as die spel met anagramme iets van die wyse waarop hierdie gemotiveerdheid van die teken gesuggereer kan word in 'n literêre teks. Weer eens is dit 'n bevestiging van die kreatiewe energie van die taal self waaraan die artistieke subjek as 't ware uitgelewer is: "The more pervasive the effects of motivation prove to be, the less it can be treated as a mastered or masterable technique and the more it must be analyzed as an uncanny feature of the functioning of language and of the subject's investment in language." (Culler, 1983: 192-193).

---

<sup>6</sup> Derrida verwys in dieselfde konteks na Mallarmé se *English Words*, 'n poging om woorde te sistematiseer volgens die gemotiveerde verband wat daar bestaan tussen die woorde en hulle betekenis.

Die oënskynlik toevallige hantering van anagramme in die Breytenbach-gedig is in werklikheid 'n ontginning van die kreatiewe energie aanwesig in die taal self: "a deployment through multiplicity of the energy already fully present at the heart of the antecedent Monad (the anagram - LV)." (Starobinski, 1979: 43). Die moontlikheid bestaan dus om die anagram in hierdie Breytenbach-tekste te interpreteer as 'n aanleiding tot 'n leesproses wat die oneindigheid van taal respekteer én vier; 'n uitnodiging tot die "indiscreet art of celebrating creative readings" (Leitch, 1983: 10). Dit is 'n leesproses wat homself losmaak van die beperkinge wat vaste verhoudings tussen betekenaar en betekende op hom gelê het. Soos die spel met taal in die gedig het die leesproses ook geen einde nie: "There are no final meanings that arrest the movement of signification." (Culler 1983: 188). Hierdie Breytenbach-tekste vra om 'n lesing waarin die oneindigheid van die betekenisproses in die taal in al sy rykheid en kompleksiteit ervaar sal word, waarin daar afgesien sal word van "closure".

Saussure se anagram-studie het dus besondere waarde vir die leser van hierdie Breytenbach-tekste. Saussure het gemeen dat daar 'n woord onder die woorde van die teks lê en dat daardie woord anagrammaties versprei lê in die teks. In Breytenbach se gedig word die spel met die anagram nie net beperk tot 'n enkele woord nie. Die gedig "foreground" die anagram deur gebruik te maak van die blokkiesraaisel sowel as die anagrammatiese tegniek wat dit aanwend. Die werking van die anagram word hier blootgelê en opsigtelik gemaak op 'n wyse wat nie die geval is in die tekste waarmee Saussure hom bemoei het nie. Die implikasies van die werking van die anagram geld egter ook vir die Breytenbach-tekste. Deur die ontwikkeling van die anagram word die kreatiewe energie opgesluit in die taal self voelbaar. Dit blyk ook dat die subjek (die "dronke digter") in 'n groot mate uitgelewer is hieraan of gelei word hierdeur. Die spel met die anagram skep deur sy 'logiese' progressie die indruk dat die verhouding tussen betekenaar en betekende gemotiveerd is. Op hierdie wyse versigbaar die anagram die spel van die taal waaraan die subjek uitgelewer is: "caught up in a play of language whose signifying ramifications it never masters: conventional linguistic signs may always be affected by motivation of various sorts." (Culler, 1984: 192).

Ten slotte dwing die werking van die anagram die leser om verantwoording te doen van die manier waarop hy lees. 'n Herkenning van die energie opgesluit in die taal moet noodwendig die leser daartoe bring om sy eie lesing te plaas binne die proses van oneindige semiosis en daarmee af te sien van die moontlikheid van 'n finale

lesing. Hy kan afsluiting bereik vir die doeleindes van sy gesprek, maar nie daarmee voorgee dat hy die uiteindelijke betekenis agterhaal het nie. In daardie sin bly sy eie lesing van die teks voorlopig en dien dit altyd om die gesprek oor die teks oop te hou. Dit hoef nie te impliseer dat die leser magteloos staan in die aangesig van die vermenigvuldigende pluraliteit nie. Hy kan dit eerder ervaar as 'n opwindende en bevrydende uitnodiging om deel te hê aan die wese van taal en betekening self.

### 6.3 Die motivering van die teken

Die eerste strofe van die gedig begin met 'n vraag ("hoekom wil die wêreld nie stilhang soos 'n peer?") wat logies volg op die titel se aanduiding dat 'n "dronke digter" aan die woord is. Die wêreld rondom hom is onstabiel soos wat dit letterlik deur 'n dronk persoon ervaar sal word, maar ook deur iemand wat "dronkgeslaan" of verward is. Die vergelyking van die "wêreld" met 'n "peer" kom reeds vroeër in (y<sub>k</sub>) voor: "die aarde 'n ou / dooie peer aan die tak" (93). Die gedig maak dus nie net gebruik van die blokkiesraaisel nie, maar ook van dit wat reeds as teks bestaan in die bundel. Die vergelyking "soos 'n peer" word dadelik opgeneem in die woord- en klankspel wat volg. Die klanke van "peer" word herhaal in "(pre-we-lek)" (r.2) - gebruiklike sintaktiese assosiasies word hier opgehef en nuwe assosiasies gemaak: "prewel ek" word "(pre-we-lek)". Die frase in parentese het ook die skuifgang (vgl. die koppelteken) wat 'n mens van 'n dronk persoon se loop en praat sal verwag. Deur sy spraak word die spreker dus verder geïdentifiseer as dronk. Uit hierdie parentese blyk ook die self-refleksiewe aard van die "dronke digter" se oefening met die "woordraaisel": hy is bewus van homself as die "prewelaar" of maker van die gedig.

Die verwysing na leidrade in die volgende reël ("vir wat alle leidrade dwars en af onontwarbaar" - r.3) sluit aan by die "woordraaisel" in die titel. In hierdie stadium begin dit duidelik word wat die "common frame" (vgl. Eco, 1979: 20-21) is waarteen die gedig gelees moet word: die spreker in die gedig is besig om 'n blokkiesraaisel in te vul en daarvoor 'n gedig te maak. Op grond van die blokkiesraaisel en soortgelyk aan die anagramspel daarin konstrueer hy 'n gedig. Hy maak dus nie net 'n gedig oor die blokkiesraaisel nie, maar ook daarvan. Dit bring 'n nuwe perspektief op die "wêreld" wat nie wil stil hang nie (r.1). Dit is nie net die wêreld van die dronkman nie, maar ook die woordwêreld van die blokkiesraaisel en die



gedig wat daarvan gemaak word. In die weerklinkende eggo's van die taal ontmoet die "dronke digter" nie net homself nie, maar ook die leser wat hom opvang en terugkaats in sy lesing.<sup>7</sup>

Die digter ervaar alles as "bra deurmekaar" en erken daarmee waarskynlik ook dat sy leser verward kan wees na hierdie inleiding as hy vra: "bra deurmekaar?". Dit kom voor asof die spreker deur die verwarring aangevuur word om sy eie verwarrende spel te begin speel. Hy baseer dit op die voorbeeld wat die anagrammatiese blokkiesraaisel verskaf: "bra deurmekaar" word anagrammaties herskryf tot "drek meur die aar" (r.4) en "raak u mede as ek" (r.5).<sup>8</sup> Die eerste van die anagramme openbaar 'n vorm van self-kritiek wanneer "drek" as een van die komponente daarin verskyn. As gevolg van die anagram-spel kom die eerste "eggo" (wat ook 'n "ego" is) uit die taal te voorskyn: "u". Die spreker se eerste ontmoeting met homself of sy "eggo" vind dus plaas in die taal van die anagram. Dit is 'n eerste voorbeeld van die sonderlinge soort motivering (nie noodwendig 'logies' nie) wat 'n eienskap van die taal is, volgens Derrida. Die anagram demonstreer dus die wyse waarop daar 'n 'gemotiveerde' verband ontstaan tussen die "-u-" in "bra deurmekaar" en die spreker.

Volgens die anagram wat die spreker maak uit sy "bra deurmekaar"-heid raak dié toestand ook die "u" wat hy in die anagram vind: "raak u mede as ek" (r.5). Dit is veral hierdie afleiding wat die indruk skep dat die aangesproke "u" ook die leser kan wees. Die tyd waarop die ontmoeting plaasvind, is "dié laataand" (r.5) - 'n tyd vir self-refleksie. Van "laataand" word die anagram "tand en aal" (r.6) gemaak. Die ontmoeting met die aangesprokene is formeel - die anagram het immers bepaal dat hy aangespreek word as "u". Op grond hiervan beskryf die spreker hom dan as "maneer manel" (r.6), 'n meneer in formele drag. Ook hier laat die invloed

---

<sup>7</sup> Hierdie terugkaatsende eggo is ook 'n spieël (soos gesuggereer in die lesing van die titel). In *Mouir* word skrywer en leser betrek in die werking van die spieël: "Tóg moet die saak oopgesny word want ons is die spieëls en die spieëls het 'n eie lewe. Die spieëls het 'n eie lewe en dit wat in die spieëls opgevang word lewe daarin voort. Die werklikheid is 'n weergawe van die spieëlbeeld. Dit is 'n literêre fenomeen waarop ek my kollegas wil wys: die ritueel moet in ons voltrek word. ...En die skrywer net soos die leser (want die lesers is 'n spieël van die skrywer) kan skynbaar niks ongedaan maak nie." (Breytenbach, 1983b: 50-51).

<sup>8</sup> Die anagramme wat in die gedig gebruik word, is nie almal voorbeelde van die "ideale anagram" (vgl. 6.2.1) nie. Alle onderstrepings in die bespreking van hierdie gedig is van my - LV.

van die anagram-spel hom in 'n mate geld: terugwerkend bepaal die "manel" dat die meer gebruikelike "meneer" "maneer" word. Die spreker bevraagteken vir 'n oomblik (weer eens in 'n metafiksionele parentese) sy aannames as hy sê: "(neem 'k aan...)" (r.6).

Die identiteit van die spreker word gevestig deur 'n opposisie met dié "u" wat 'n skepping van die taalspel is. Die verwysings na die "ek" word tussen hakies geplaas. Daarbenewens plaas die spreker die verwysings na homself ook in 'n ander stylregister as die verwysings na die aangesproke "u": in plaas van "ek" verwys hy na homself as "'k" (vgl. "neem 'k aan"). Dit impliseer 'n informele, selfs gemoedelike houding aan sy kant - in hierdie opsig impliseer dit 'n 'laer' status as dié van die formele "maneer manel". Dit word verder gevoer wanneer hy aan die einde van die ontmoeting sê: "(...die eer is alval myne)" (r.7). Hy ag homself dus in 'n mate minderwaardig met betrekking tot die "u". Die dubbelsinnigheid van "alval" (in alle geval / al val ek) voer die leser op subtile wyse weer terug na die onvastheid van die "dronke digter" en sy wêreld. Hiermee is die eerste ontmoeting tussen die digter en sy "eggo" deur die anagram aangevoer: die "ek" het in die taal van sy gedig kontak gemaak met die "u" (wat tegelyk hyself en die leser is). Dié fase in die gedig word deur 'n kommapunt afgesluit.

In die volgende fase word daar gebruik gemaak van die anagrammatiese leidrade en antwoorde van die *Rapport*-blokkiesraaisel. Die ruimte waarbinne die ontmoeting hom afspeel, word nou ter sprake gebring. Soos in die geval van die "dronke digter" se eerste ontmoeting met sy "eggo" word die ruimte gemanifesteer in en deur die taal. Dit is onder andere die 'koue' atmosfeer van die formele kennismaking wat lei tot die waarneming: "brrr: is kil" (r.8). Die onvastheid van die digter en sy "wêreld" word hier voortgesit in die rilling van koue. Die rilling word opgevang in 'n leidraad (26 dwars) van die blokkiesraaisel waarvan die spreker gebruik maak: hy maak verskoning vir die "skel ril / vir die skerp onaangenaamheid" (r.8-9). Die antwoord op hierdie leidraad is "skril", in die volgende frase opgeneem as adjektief: "skrilte kontras" (r.9). Op sy beurt is "kontras" die anagrammatiese antwoord op 'n leidraad in die blokkiesraaisel ("kan rots as teenstelling gebruik word" - 25 dwars) wat in die volgende reël voorkom. Die teenstelling wat daar bestaan tussen die digter en sy "eggo" word dus in die blokkiesraaisel-leidraad verder gevoer. Die vraag na die teenstelling voer die gegewe weer terug na die spreker se omstandighede: "kan rots as teenstelling gebruik word / van bewe-ase" (r.10-11). Die vastheid en konkreetheid van die

rots kontrasteer met die onvastheid van 'n asem wat bewe. Die digter is "bewe-  
 asem" as gevolg van die ril vir koue; ook as gevolg van sy dubbelsinnige  
 "dronkheid". Hierdie beskrywing van die spreker lei anagrammaties tot 'n  
 volgende: "bewe-asem" kan herlei word na "ewe as besmet" (r.11). Dié progressie  
 kan geles word as: "bewe-asem is net soos besmet". Die gevoel van besmet-wees  
 by die digter kan verband hou met die dronkenskap wat op sy beurt aanleiding gee  
 tot die minderwaardigheidsgevoel teenoor sy "eggo". Dit blyk ook uit  
 verontskuldigings soos "'skuus" (r.8).

Verskillende rekonstruksies van die sintaksis van reëls 10-11 is moontlik. Een  
 moontlikheid is: "kan rots as teenstelling gebruik word van bewe-asem (wat net  
 soos besmet is) in plaas van as teenstelling van soliede vlam?". 'n Ander  
 moontlikheid is: "kan rots as teenstelling gebruik word van bewe-asem net soos  
 besmet staan versus soliede vlam". Die teenstelling tussen "besmet" en "vlam" lê  
 moontlik in die kontras tussen "vuilwees" en "reinigend". Teenstellende elemente  
 word ook versoen in "soliede vlam" (soos in "rots" en "asem"). Die uitwys en die  
 uiteindelik versoening van teenoorgesteldes hou verband met die verskille tussen  
 die spreker en die aangesprokene wat eintlik een is.

'n Anagram van "soliede vlam" word in die begin van die volgende reël gebruik:  
 "damvloeisel" (r.12). Op semantiese vlak vorm die anagramme 'n teenstelling:  
 vuur teenoor water. Die keuse van die betekenaar "damvloei" vir water kan  
 verband hou met die "dronkheid" van die digter: "dam" gaan immers binne die  
 kode van drinkers saam met "dop"- (vgl. r.14). Ook op hierdie punt (moontlik  
 weens die warboel van die gegewe) verontskuldig die spreker hom teenoor sy  
 "eggo" met die woorde: "sorrie ou pang" (r.12). Weer eens is sy register dié van die  
 dronke: hy spreek hom op familiêre en informele wyse aan as 'n vertroude vriend  
 ("ou pang"). Hy korrigeer homself egter - anders gestel: hy word gekorrigeer deur  
 die taal van die anagram. Die familiariteit van "ou pang" word vervang met "o. ú?"  
 (r.12) waardeur die formaliteit van die verhouding tussen die spreker en die  
 aangesprokene weer herstel word. Hieruit blyk weer die vormende en bepalende  
 invloed van die taal van die anagram. Dit bepaal die identiteit van die spreker en  
 die aangesprokene sowel as die verhouding tussen hulle.

Die digter maak weer eens verskoning: hy maak die "bra deurmekaar" van die  
 gedig af as 'n dronkmanstruikeling van die tong. Tog speel die anagram ook in die  
 verskoning 'n rol: "is slegs / daddie tong nie meer so gles is nie" (r.12-13). "Gles"

vervang die "glad" wat die leser eerder in die posisie te wagte was en verteenwoordig dus opsigself 'n struikeling van die tong. Die betekenis van die woord ondersteun die idee dat die spraak nie meer suiwer is nie: 'n "gles" is 'n "bars, onsuivere streep in 'n diamant" (*WAT Deel 3*, 1972: 295).

Die verwysing na "fá" (r.13) bring 'n nuwe kode in die gedig na vore: die solfa-notering. Moontlik word dit ingegee deur die klank van "o, ú" wat herinner aan "do re mi" en dan in die volgende reël lei tot "fá" (lg.is ook 'n anagram vir "af"). Wanneer die tong struikel, word die stem vir 'n enkele oomblik op tentatiewe wyse getoets. Die verwysing na "damvloeisel" sowel as die demonstrasie van die struikelende tong wys vooruit na die bekende dronkmansvraag: "jy'tie dalk 'n dop daar nie?" (r.14). Weer stuur 'n anagram die verloop van die gedig: "dop daar" word "aap dood" (r.14). Die anagram suggereer dat daar 'n verband bestaan tussen die aanwesigheid van die dop en die dood van die aap. Dit wil dus voorkom asof die digter (met sy minderwaardigheidsgevoel en moontlik ook 'n skuldkompleks) homself hier voorstel as 'n "aap" wat vir "dood" aangesien kan word.

Vervolgens word daar weer gesteun op die blokkiesraaisel se anagrammatiese leidrade: "hieraan kan mens hoof-saaklik die watervoël uitmaak" (5 af - direk oorgeneem in r.15-16). Geplaas binne die deiktiese ruimte van die gedig verwys "hieraan" na die voorafgaande optrede en uitlatings van die spreker. Die digter voeg 'n ruimtelike detail by die blokkiesraaisel-leidraad: "in die aaklige kloof" (r.16). Weer eens word die onaangenaamheid van die ruimte beklemtoon. Vroeër is daar melding gemaak van die koue en die "skerp onaangenaamheid" (r.9) van die spreker se omgewing; nou word hy (deur die blokkiesraaisel) geïdentifiseer as "watervoël"<sup>9</sup> en geplaas in 'n "aaklige kloof". Volgens die anagram-antwoord op bogenoemde blokkiesraaisel-leidraad is die spreker 'n "riethaan": "riethaan noem'le my" (r.16).

Vir die drinker-digter wat sy dop ken, hou die woord "riet" bepaalde assosiasies in. Hierdie assosiasies word deur die spreker oor die grense tussen tale heen gevolg wanneer hy "riethaan" opvolg met "rietspook" (r.16). Die drank rietsnaps staan in

---

<sup>9</sup> Die identifisering van die digter as 'n "watervoël" deur die blokkiesraaisel strook toevallig met ander kodes wat in (yk') gebruik word. Die spreker in (yk') beteken homself meermale as "voël" of "tronkvoël" en die tronk bestaan word in sekere gevalle beteken as 'n onderwaterse bestaan (vgl. "histoire" - 119).

Engels bekend as "cane spirit" en 'n "spirit" kan in Afrikaans vertaal word as 'n "spook". Daar bestaan ook in Afrikaans die uitdrukking "so dronk soos 'n spook" waardeur "dronke digter" en spook nog verder met mekaar in verband gebring word. Bg. interpretasie-stappe kan verder gemotiveer word deur die frase: "ou Abel sê die etiket" (r.17). Die "etiket" hou verband met die drankbottel (die Engelse "label" vir "etiket" word geëggo in "Abel"). Die spel met betekenaars volg 'n assosiatiewe 'logika' waarvolgens daar van "riethaan" gevorder word na "rietspook" na "Abel". "Abel" is die broer wat vermoor is (daarna dus 'n spook) deur Kain, wat in Engels "Cain" heet, 'n homofoon van "cane" soos in "cane spirit".

Die digter word dus deur die blokkiesraaisel-leidraad be-teken as "watervoël" (vgl. ook die vroeëre verwysing na "damvloeiisel"); deur die blokkiesraaisel-antwoord op daardie leidraad as "riethaan"; deur 'n spel met vertaling en assosiasies as "rietspook" en uiteindelik ook as "Abel". Die digter kry nie net sy identiteit deur die loop wat die spel met die taal neem nie. Deur die spel met die taal kry die verskillende betekenaars (in hierdie voorbeeld vanaf "watervoël" tot by "Abel") wat vir die digter gebruik word, ook die aansyn van gemotiveerdheid. Op hierdie manier wys die gedig hoedat die teken wat arbitrêr is weer gemotiveer kan word (vgl. "(It) shows how a sign, having become arbitrary, can re-motivate itself." - Derrida, 1977: 114). "(T)hnot en thrane" omring hierdie Abel: Kain (alias Cain alias cane) veroorsaak die droefheid om Abel se dood en "spook"-woord, maar ook dronkverdriet soos gesuggereer deur die sleptong in "thnot en thrane".

Omdat hy "digter" (vgl. titel) is, word die "rietspook" ook "pengees" wat dwars en af peneg" (r.18). In die 'gees' van die vrye spel van betekenaars kan "pengees" op verskillende maniere gelees word. Die "pengees" is 'n begeesterde digter, maar ook iemand wat nie 'n letterlike bestaan voer nie. As "gees" is hy dood en bestaan hy bloot in die verbeelding (daarom kan hy "hoof-saaklik", dus met die "hoof" of verstand, geken word - r.15). Sy hele bestaan (wat irreëel is soos die van 'n "spook" of "gees") setel in die "pen" of skryfhandeling waarin die taal 'n momentum van sy eie opbou. Hierdie handeling van hom word benoem met 'n betekenaar wat anagrammaties afgelei is van "pengees": "peneg" (r.18) - hy soek egtheid met die pen terwyl hy die blokkiesraaisel doen én terwyl hy sy gedig skryf. Die "dwars en af"-beweging (r.18) is kenmerkend by die invul van 'n blokkiesraaisel. Hy beweeg egter ook letterlik "dwars" (woord vir woord) en "af" (reël na reël) terwyl hy besig is om die gedig te maak. Tog kan die verwysing na "dwars en af" ook die ruimtelike disoriëntering van die dronke weergee. Ook die omskrywing "die ene spenkneg"



(r.18 - moontlik iemand wat 'n kneg van die speen, die drinkgewoonte, is) het sy oorsprong in die anagram van "pengees". Hierdie fase van die gedig word afgesluit met 'n erkenning van die "ontmoeting" wat die titel in die vooruitsig gestel het: die spreker begroet sy "eggo" met "aangenamekéns" - aangename kennis (r.19). Die vervorming van "kennis" tot "kéns" in die dronkmansuitspraak van die digter bring ook die betekenaars "kinds" en "kind" by. In sy dronkheid is die digter "kinds": "gek, dwaas, verspot, kinderagtig, effens mal" (*WAT Deel 5*, 1968: 707). Dit gee hom egter ook die vermoë om, soos 'n kind, weer vars na dinge te kyk en op spontane wyse met die taal om te gaan.

Die eerste strofe toon dus aan hoedat die taal by die digter oorneem en sy eie identiteit sowel as dié van sy "eggo" bepaal. Saussure se aanvoeling was dat die anagram nie net 'n hulpmiddel by die versifikasie is nie, maar dit in werklikheid bepaal. In die Breytenbach-tekste geld dieselfde met betrekking tot die blokkiesraaisel. Dit is nie net die gegewe waaruit die gedig ontstaan nie; dit bepaal grootliks die verloop van die gedig. Op hierdie wyse word die energie opgesluit in die taal self ontketen. Deur dié loslaat van die taal se energie word die tekens in hierdie konteks opnuut gemotiveer.

#### 6.4 Onder arres van die taal

Die vermaning tot stilte ("sjjj" - r.20) waarmee die tweede strofe begin, skep die indruk van afwagting. Tegelykertyd suggereer dit ook dat die digter stilletjies en geheimsinnig te werk moet gaan. Dit klink asof die spel waarmee hy besig is en sy dronkenskap nie veroorloof is in die omstandighede waarin hy hom bevind nie. Met behulp van die outeurskode of biografiese 'tekste' van Breytenbach, kan dit gelees word as 'n verwysing na die tronkomstandighede waarin daar by 'n streng roetine gehou word. Volgens die eerste strofe is dit reeds "laataand" (r.5).

Breytenbach skryf in *The true confessions of an albino terrorist* dat hy in die tronk soms in die donker geskryf het nadat die ligte afgeskakel is: "I am doing my black writing with my no-colour gloves and my dark glasses on, stopping every once in a while, passing my sheathed hand over the page to feel the outlines and the exprints of letters which have no profile." (1984b: 136). Wanneer die digter homself in die tyd en ruimte oriënteer ("hie'sons nou ouens" - r.20), is dit ook om homself te vergewis van sy letterlike vordering oor die papier met die blokkiesraaisel en die

gedig. "Hie" is dus ook hierdie bepaalde punt in die gedig waartoe hy gevorder het.

Die register is weer eens die informele en familiêre wat reeds voorgekom het by die aanspreek van die "u" as "ou pang" (r.12). In plaas van die "ek" is daar nou sprake van "ons". Na die ontmoeting in die vorige strofe (vgl. "aangenamekêns") is die digter nie meer alleen nie. Dit stem ooreen met die titel se voorspelling dat die digter in die woordraaisel sy "eggo" gaan ontmoet. Die aanwesigheid van die "ouens" kan ook toegeskryf word aan 'n eggo in die taal: "hie'sons nou" se laaste klanke weerklink in "ouens". Die vraag tussen hakies bou voort op die afwagting: "(gaan 'k die duiwelse / dubbel sien?)" (r.20-21). 'n Verdere ontmoeting word dus op dubbelsinnige wyse in die vooruitsig gestel. Die digter vra homself af of hy die "duiwelse dubbel" (duiwelse dubbelganger) gaan sien. Of: die digter vra homself af of hy "die duiwelse dubbel" (die duiwelse in tweevoud) gaan sien - dit is 'n moontlikheid wat saamhang met sy dronkenskap sowel as die suggesties van 'n spieël. Hy is dus daarop voorbereid dat hy in die eggo van die gedig 'n skadukant van homself kan ontmoet. Die "duiwelse" voeg nog 'n tipe by die reeks waarmee die spreker tot hertoe in die gedig geïdentifiseer is: dronke, besmette, kind.

Volgens die digter slaag hy daarin om hierdie punt in die gedig ongesiens te bereik: "niemand weet nie, net die sobere / mênêr nugter da'gunter" (r.21-22). In hierdie geval word die blokkiesraaisel-leidraad ("niemand weet nie, net die sobere" - 1 af) geïntegreer in 'n sin wat deur die digter gemaak is. Die antwoord op bg. leidraad is "nugter" (niemand) - 'n ander betekenis van dié woord (nie dronk nie) sowel as 'n anagram daarvan ("gunter") word in dieselfde sin ingewerk. Die enigste een (behalwe die "ouens") wat bewus is van die digter se vordering is die "sobere / mênêr nugter da'gunter". Ook sy identiteit word gevestig deur die blokkiesraaisel se leidrade en antwoorde asook die anagramspel waarvan dit die 'model' aan die digter verskaf. Die omskrywing verbind hom aan dié van die "maneer manel" wat vroeër in die gedig as "u" aangespreek is (r.5-6). Hierdie "u" is later aangespreek as "ou pang" (r.12). In die tweede strofe spreek die digter dié wat saam met hom gevorder het aan as "ouens" (r.20). Eggo's en ego's vermenigvuldig dus algaande soos wat die gedig vorder. Die aangesprokene(s) in die gedig is nie net die digter se ego's nie, maar ook die leser(s) wat hy met hom saamneem. Alhoewel dit volgens die assosiatiewe logika van die gedig lyk asof die "mênêr" nog 'n eggo of ego van die digter is, vorm hy 'n duidelike teenstelling met die digter: hy is "sober" en "nugter" terwyl die digter dronk is. Daarbenewens staan hy op 'n afstand van die

digter ("da' gunter" - r.22). Die digter, wat al vroeër in die gedig laat blyk het dat hy ietwat minderwaardig en selfbewus voel teenoor hierdie ego/eggo van homself, reageer deur hom ietwat bespotlik voor te stel: 'n bietjie van 'n skaap ("mêneer") wat waarskynlik sover moontlik die aanvaarde norm handhaaf.

Die hakies om die volgende uitspraak suggereer dat die digter daarmee na homself verwys - soos in die ander parenteses tot dusver. Ook dit is gebaseer op 'n leidraad uit die blokkiesraaisel (2 af) waarin die antwoord "versteek" is: "(om in die plafon eers / op die versteekte skande af te kom is oneer)" (r.22-23). Die "versteekte skande" kan hier gelees word as 'n verwysing na die digter self. Sy geheimsinnige manier van doen en beweeg suggereer ook dat dit hy is (en nie die sobere "mêneer" nie) wat "in die plafon" weggesteek word. Hy het ook reeds vroeër in die gedig laat blyk dat hy homself ietwat minderwaardig ag (vgl. "die eer is alval myne" - r.7). Hierdie uitbeelding van homself is nie sonder ironie en verbittering nie. Dit wil voorkom asof die digter die algemene opvatting in verband met "versteektes" (gevangenes) uitbuit in hierdie gedig - daarom die dronkwees, die "besmet"-wees, die familiêre en joviale taalgebruik, die ironiese hoflikheid teenoor die sobere "mêneer".

Die verdere karakterisering van die "mêneer" is ook gebaseer op 'n leidraad uit die blokkiesraaisel: "Bedaard, maar kan ook deurmekaar natterig wees" (21 dwars). Die antwoord daarop is: "kalm", waarvan die anagram "klam" is. In hierdie geval gebruik die digter juis die "deurmekaar"-anagram om die "mêneer" te karakteriseer. Hy is "kalm - bedaard" (r.24) in teenstelling met die digter wat emosioneel labiel voorkom. Hy is ook die "onus (met jare baard)" (r.24) en word skynbaar deur die spreker ervaar as 'n las ("onus" is Latyn vir "las, lading"). "Onus" is egter ook 'n imperfekte anagram van "ouens". Die "mêneer" is "egter ook deurmekaar natterig" (r.25) - dus "klam". Sy "klam"-wees en "natterigheid" kan verband hou met dronkenskap (vgl. die uitdrukking "aangeklam wees") sodat daar op hierdie manier 'n verband gelê word tussen die "dronke digter" en die "mêneer". Deur middel van die anagram word "kalm" en "klam" gelyk aan mekaar gestel. Dit het sekere implikasies: die "kalm" meneer is gelyk aan die aangeklamde digter. Die digter en sy "eggo" word een.

Op hierdie punt spreek die digter sy "eggo" aan as "my bra" (r.25). Met hierdie aanspreekvorm maak hy hom nie net tot broer nie, maar gee hy ook aan hom die status van 'een van die manne' (vgl. Branford, 1987: 49). Die digter vertolk die

"klam"-heid ook as 'n teken van emosie (r.26) - weer eens na aanleiding van die blokkiesraaisel waarmee hy besig is. Die antwoord en leidraad (19 af) word hier saamgevoeg om aan te dui dat die klamheid ook vertolk kan word as 'n teken van emosie: "emosie is iets mos eie aan so 'n gemoertoestand" (r.26). Ook hierdeur word die "mêneer" gelykgestel aan die digter - tot dusver was dit veral die digter wat blyke gegee het van emosie in die ontwikkeling van dronkwees na dronkverdriet. Die dronke digter se tong glip betekenisvol van "gemoedstoestand" na "gemoertoestand" om sy gevoel van vernieling en verplettering aan te dui.

Na hierdie struikeling van die tong vra die digter weer 'n "dop"; hierdie keer "om die thong mee te spalk" (r.27). Die drank maak die tong (en vermoedelik ook die spel met die taal) los; dit maak egter ook die tong slap en laat dit sleep (vgl. "thong"). Hier moet dit nou die tong ondersteun of "spalk" sodat hy kan voortgaan om te praat. Hy vra homself af of die dop "'n snypie of 'n snak" gaan wees. Die betekenaar "snypie" kan 'n kombinasie wees van "snapsie" en "knypie" - in beide gevalle 'n stimulus, 'n prikkeling. Die gebruik van "snak" (die dop as iets wat die asem sal terug skok) word weer ingegee deur die blokkiesraaisel. "Snak" is die antwoord op die leidraad: "'n kans vir sukkel om jou asem te kry" (23 af). Hiervan maak die digter "'n kans vir slaksukkel / om besin te kry" (r.28-29). Uit "snak" ontstaan "slak" waarmee die moesaamheid van die sukkel verder omskryf word. "Asem" word "besin" - vir die spreker moet die "snak" of asemskok 'n oomblik van besinning en verheldering wees. Hy het so 'n moment van stilte nodig omdat hy voel "jy pra jou asem se as mors / áf" (r.29-30). Net soos wat "asem" sy "as" verloor, moet "praat" klaarkom sonder die "at" ("pra") - 'n vorm wat die aanspreekvorm "bra" eggo. Daarbenewens word "áf" deur die reëling losgemaak uit "morsaf" om die digter se progressie van reël tot reël deur die vers te versigbaar. Hierdie uitspraak suggereer dat niemand luister na die gepraat nie ten spyte van die 'aanwesigheid' van verskillende aangesprokenes. Hierdeur word die indruk versterk dat dit 'n self-refleksiewe gesprek is waarin die digter hom alleenlik bevind in die teenwoordigheid van eggo's uit die taal.

Die aard van die ruimte waarin hy hom bevind, word weer bepaal deur die "woordraaisel". Dit is 'n "tranetaledal van trae land waarin baie gehuil / word" (r.30-31). Die blokkiesraaisel-leidraad en anagram-antwoord is: "'n trae land waarin baie gehuil word: tranedal" (13 af). Ná die verwysings na "klam"-heid en "emosie" is die leser voorbereid op die spreker se ervaring van die ruimte as 'n "tranedal" en 'n plek waar baie "gehuil word". 'n Belangrike toevoeging word

gemaak by "tranedal": dit word "tranetaledal". Dit bevestig dat dié digter se ruimte in wese die ruimte van die taal is. Die daaropvolgende verwysing na "dwars of af" (r.31) bevestig dat die digter se ervaring van die ruimte bepaal word deur die konstruksie van die blokkiesraaisel: sy baan van beweging word as 't ware vasgelê deur die blokkiesraaisel. Die frase verwys ook na die fisiese ruimte van die gedig waardeur daar eweneens op 'n vasgestelde patroon, letterlik "dwars" en "af"<sup>10</sup>, beweeg word. Die klank van "of af" gee oorsprong aan die gebruik van die solfa-notering: "(dó re fa)" (r.31) - hierdie toetsing van die stem sal uiteindelik betekenisvol voltooi word naby die einde van die gedig. Die 'rigting' van die solfa-notering is opwaarts: die teenoorgestelde van die "af"-beweging deur die gedig.

In die volgende twee reëls gee die digter verdere aanwysings hoedat daar saam met hom deur die ruimte van die gedig beweeg moet word: "regop bly saam met my / nou" (r.31-32). Dit is 'n vermaning om staande te bly en kop te hou te midde van die verwarring. Dit word gevolg deur nog 'n aanduiding: "wanneer u hier kom moet u só sak omier" (r.31-32). Laasgenoemde aanwysing is gebaseer op 'n blokkiesraaisel-leidraad (17 af) waarin die antwoord "usakos" as anagram versteek is: "Wanneer u hier kom, moet u so sak." Hier word 'n "u" aangespreek - die identiteit van die aangesprokene is veelvuldig (soos die eggo's wat uit die taal opslaan). Binne die deiktiese ruimte van hierdie strofe kan dit verwys na die "sobere mênêr" (r.21-22); ook die "ouens" (r.20). Dit het reeds geblyk dat hierdie aangesprokenes in wese die digter self is: sy eggo's en sy ego's. Die aangesprokene kan egter ook die leser wees: hy is immers die een wat reël-vir-reël saam met die digter deur die gedig beweeg. Die digter dui dus aan dat daar op hierdie punt in die gedig weer af beweeg (ge-"sak") en selfs weggekruipt moet word. Hierby sluit aan dat die aangesprokene ook "versigtig, vas-gesig" (r.33) moet wees. Met "vas-gesig" (r.33) word daar gesuggereer dat die hy sober en koelkop moet wees. Die rede vir hierdie vermaning: "opdat die Gat jou nie plattrek met / vashouding in dié barre streek op gesag van die wet / nie. oftewel arres!" (r.33-35). Weer eens is die betekenaar vir die ruimte afkomstig van 'n leidraad in die blokkiesraaisel: "vashouding in dié barre streek op gesag van die wet" (22 af), waarin die antwoord "arres" vervat is. Die verwysings na "die Gat"<sup>11</sup>, "vashouding", "op gesag van die

<sup>10</sup> Die verwysings na "dwars" en "af" kan ook verband hou met die konstruksie van die gedig op die sintagmatiese as (kombinasie) sowel as die paradigmatische as (vervanging).

<sup>11</sup> Die "Gat" is 'n benaming wat dikwels vir 'n tronk gebruik word.



wet" en "arres" het op grond van die outeurskode suggesties van Breytenbach se gevangesetting deur die Suid-Afrikaanse owerhede. Die ruimte waarbinne die spreker hom bevind, klink na 'n gevangenis waarin hy (en wie ook al saam met hom is) met groot omsigtigheid moet beweeg. Dit is egter ook die ruimte van die gedig en die taal - in hierdie geval "dié dorre streek" genoem. Dit is hierdie ruimte waardeur die digter beweeg met die maak van die blokkiesraaisel én die gedig: hy loop dus gevaar om platgetrek en vasgevang te word in die proses. Ook die leser bevind hom in hierdie ruimte. Indien hy nie versigtig is en kophou nie, kan hy in die proses platgetrek en aangehou word deur die "Gat". Die gebruik van die hoofletter suggereer iets of iemand belangrik; tog is "gat" 'n "veragtelike benaming vir 'n persoon" (*WAT Deel 3*, 1972: 42). Die "Gat" kan die dronke digter self wees wat die aangesprokenes (sy eggo-self én sy lesers) vir die gek hou in die gedig<sup>12</sup>. In die proses kan hy homself én hulle laat struikel of plattrek met sy spel. Dit kan uitloop op "arres": gevangenskap vir almal betrokke. Dié blokkiesraaisel-antwoord is die slotsom waarop die tweede strofe eindig: dit word duidelik dat die spreker in hierdie gedig 'n gevangene is van sy spel met die taal. Hy is onder "arres" van die blokkiesraaisel wat sy identiteit en die verloop van sy gedig bepaal. Dit is egter 'n "arres" wat nie net in die negatiewe sin gelees moet word nie, maar ook in die positiewe sin. In die 'beperkinge' van die blokkiesraaisel lê 'n vryheid wat dié van die taal self is omdat dit die proses van oneindige semiosis insieer.

## 6.5 Die oneindigheid van die taal

Aan die begin van die derde strofe besin die digter momenteel oor dit waarmee hy besig is. Dit kom voor asof hy verwag dat sy optrede bevraagteken gaan word as hy vra: "sou jy swartbek in die horries wou vertoef?" (r.36). Die "horries" kan verwys na die dronkmanswaansin waarin hy hom as dronke digter bevind en waaruit hy homself moet uitpraat. Gelees met behulp van die biografiese 'teks' van Breytenbach kan die "horries" ook verwys na die gevangenskap, die "arres" waaronder hy hom bevind. Daar is reeds aan die einde van die tweede strofe verwys na die omkering van die negatiewe waardes van hierdie "arres" of gevangenhouding wanneer dit ook gelees word as die "arres" waaronder die taal sy

<sup>12</sup> Twee idiomatiese uitdrukkings in Afrikaans motiveer hierdie lesing. Die vermoede dat "Gat" 'n betekenaar vir die dronke digter kan wees, word ondersteun deur die uitdrukking: "hoog met die gat wees", wat beteken om dronk te wees. Daarbenewens beteken die uitdrukking "om 'n gat van iemand te maak" om iemand vir die gek te hou (*WAT Deel 3*, 1972: 43).

"gevangenes" plaas. Dié "arres" word gedemonstreer deur die houvas wat die taal van die blokkiesraaisel en van die gedig op die digter het. Sowel blokkiesraaisel as gedig kan dus gelees word as moontlike betekendes van die "horries". Die digter vra die aangesproke "jy" (sy eggo of ego) of hy "swartbek" sou bly in hierdie situasie. Dit is 'n vraag wat op verskillende maniere gelees kan word: enersyds vra die digter of die "jy" sou stilbly in 'n soortgelyke situasie; andersyds vra hy of die "jy" slegs swartgallige woorde sou uiter in hierdie situasie en nie 'n "grap" (r.63) daarvan maak nie. Wanneer hy homself afvra: "hoekom wil die wêreld se sang nie verstil?" (r.37), is dit 'n verdere aanduiding dat hy nie kán stilbly nie. Die "wêreld" (nie net 'n empiriese wêreld nie, maar ook die taalwêreld van die blokkiesraaisel en van die gedig) het 'n "sang" van sy eie wat die digter dwing om voort te gaan met sy gedig of "pragtige grap" (r.64).

Hy begin egter twyfel of dit sinvol is om aan te gaan: "waarna verder foeter?" (r.38). Dié vertwyfeling kan ook in verband gebring word met sy dronkenskap - 'n toestand waarin emosionele heffings en dalings maklik voorkom. Sy versoek laat blyk dat hy in hierdie stadium moedeloos en verslae voel - selfs hier kan hy nie loskom van die spel met anagramme nie: "help my opreg my verlepte ou pêl" (r.38). Ook uit sy hulp-roep slaan die eggo's op. Weer word die identiteit van die aangesprokene vasgestel deur 'n weerklank uit die taal: "help" word "pêl". Die versoek om "opreg" (met opregtheid én regop) gehelp te word, skep die indruk dat die digter inderdaad platgetrek is deur die "Gat" (vgl. r.33). Teen hierdie agtergrond kan die verwysings na "dwars" en "af" dalk ook gelees word as 'n karakterisering van die digter. Hy is "dwars" ('n dwarstrekker, 'n non-konformis) en nou ook "af" (hy voel nie homself nie, hy is ondergekry). Om "regop" te bly, is dus 'n probleem vir die dronke digter in gevangenskap. Dit is egter ook 'n probleem om "regop" te bly te midde van die verwarring veroorsaak deur die blokkiesraaisel en die maak van die gedig. Die indruk word geskep dat die "eggo" ook platgetrek is: hy word immers aangespreek as 'n "verlepte ou pêl".

Onmiddellik hierna word die spel met die blokkiesraaisel egter met nuwe ywer hervat. Die digter is na die uitroep van verbasing "arra" (vgl. "arrie") weer midde in die spel. Hy word skynbaar daardeur ingetrek sonder dat hy dit kan verhelp. 'n Leidraad uit die blokkiesraaisel en die antwoord daarop (14 dwars) word die volgende reël en tegelykertyd 'n kommentaar op die digter se toestand: "die roker verloor sy kop en word geel oker" (r.39). Op grond van die stimulus wat die blokkiesraaisel verskaf en die gevangenis-konteks, bring die bedwelmdede ("dronke")

digter homself in verband met 'n "roker" (d.i. 'n daggaroker - vgl. Breytenbach, 1984b: 250; ook Branford, 1987: 297). Die leidraad omskryf egter die situasie van die spreker verder: hy is besig om te disintegreer; hy "verloor sy kop" (r.39). Die woorde "geel oker" aan die einde van die reël bring op klank- en semantiese vlak die oorgang na die volgende reël: "wasem bloei sy koker leeg" (r.40). "Oker" word "koker"; "geel" lei tot sy anagram "leeg". Die verwysings na "geel oker" en die "koker" roep die figuur van 'n San-jagter op. Die suggestie is dat hierdie jagter se bestaan vrugteloos is. As jagter is hy nie suksesvol nie: daar kom geen pyle uit sy koker nie, slegs "wasem".

Op hierdie punt begin Opperman se teks "Oud-digter" (*Blom en baaierd*, 1956) meespeel in die spel wat aan die gang gesit is deur die blokkiesraaisel. In daardie geval word die digter voorgestel as 'n San-jagter wat angstig probeer om sy potensie te herwin deur 'n "bose vuurtjie" te stook: "Maar uit die pot spring net 'n dwarrelwind / en daagliks word ek doller van wildedagga rook" (1956: 39). Die spreker in dié gedig is eweneens 'n digter wat op hierdie punt begin twyfel aan homself en die sinvolheid van sy gedig. Die verwysing na die "koker" wat leeg gebloei word deur niks ("wasem") kan ook 'n konnotasie van seksuele frustrasie hê veral as 'n ander Opperman-gedig as interteks bygehaal word: "Kokers" uit *Komas uit 'n bamboesstok* (1979: 70). In daardie konteks kom die verwysing na "oker" voor in die lewersiekte se geel kleur wat 'n gevolg is van oormatige alkoholgebruik. Die "kokers" verwys na die manlike geslagsorgaan en word opgeneem in 'n beskrywing van seksuele frustrasie:

"oker oor die omies  
in die soutwoestyne  
as vetplante vetter  
word van opgebergde kokerghries  
dat die kokers bome koker  
wat hinnikend opspring  
oor die delirium van duine  
pylers kwylend  
en neusgate ope  
vir die namibiese wit merrie  
se vertrekkende kwakbries"

Die verwysing na "wasem" gee aanleiding tot die gebruik van 'n volgende blokkiesraaisel-leidraad ("sal gas aan die veg raak" - 7 af) waarin die antwoord "slaags" as anagram verskuil is. Dit lei tot die reëls: "sal gas aan die veg raak / ek bedoel slaags? jy my baklei" (r.40-41). "Gas" se betekenisfunksie wissel dus van "wasem" na "besoeker". Die aangesprokene in die gedig word dus benoem deur nog 'n "eggo" uit die blokkiesraaisel: hy word die "gas" van die digter.<sup>13</sup> Laasgenoemde raak ook daarvan bewus dat daar 'n struweling tussen hom en die besoeker kan ontstaan.

Hiervandaan word die digter se spel met die blokkiesraaisel as 't ware op die voet gevolg en duidelik sigbaar gemaak. Die digter speel oop kaarte met die leser en hy lê die "meganiese" bloot van die spel waarmee hy besig is. 'n Volgende leidraad (16 dwars) word in reëls 41-42 gebruik: "seevoëls / in kaal kersiebome wegkruip". Die antwoord hierop is "alke" (r.42) - dit ontlok by die spreker wat besig is om die blokkiesraaisel te voltooi, die reaksie: "(ken nie)" (r.43). Hy lewer dus kommentaar op die blokkiesraaisel en in 'n mate ook op sy eie lukraak spel in die gedig. Hy speel verder met anagramme van die woord: "aakl? alkant so klaaglik laakbaar?" (r.43). Die implikasie is: die wegkruip van die alke en "aakl" (die begin van aaklig) is albei ewe laakbaar. Die boom ("kersiebome") en die voëls ("seevoëls") word opgeneem in die volgende reël: "'is erg genoeg om deur die blare te raak met reiers" (r.44). Hieruit blyk weer eens sy verwarring met die invul van die blokkiesraaisel; daar is ook 'n verholde verwysing na sy dronkenskap (vgl. die uitdrukking "hoog in die takke wees"). Dit is eweneens 'n kommentaar van die digter op die blokkiesraaisel waarmee hy besig is: "reiers" is dalk die verkeerde antwoord wat die spreker in gedagte gehad het vir die "seevoëls wat in kaal kersiebome probeer wegkruip" (16 dwars).

In 'n soort kameraderie met die aangesprokene sê hy as 'n tersyde: "(ons weet tog reeds hoe vreemd hulle spel)" (r.45). "Hulle" is waarskynlik die makers van die blokkiesraaisel wie se grilligheid in 'n groot mate verantwoordelik is vir die verloop van die gedig. By hierdie onverklaarbare gedrag sluit die volgende leidraad (11 dwars) en reël aan: "en die Iere skuif ook goedsmoeds hulle eie land rond" (r.46). Die antwoord "Eire" (r.47) word in die volgende reël as 'n homofoon van "hier" gebruik. Die land word klaarblyklik rondgeskuif "Eire (hier - LV) en daar soos 'n

<sup>13</sup> In hierdie verband is dit interessant om in gedagte te hou dat Bärthes in "From Work to Text" dit as eienskap van die teks sien dat die outeur 'n "gas" is in sy eie werk eerder as die outoriteit daaroor (1977: 161).

koekoekier / nes soek" (r.47-48) met "-eier" as anagram van "Iere" en "Eire" (lg. die digter se eie spel).

Dit bring hom by 'n volgende leidraad (10 dwars) wat verwerk word tot: "om eindelijk in die Vrenigde Statte by 'n blom / of meisie uit te kom" (r.49-50). Die antwoord hierop ontdek die spreker met groot plesier in sy vernuf met die blokkiesraaisel: "Erika! 'k héttom in heide en verleide / se aring!" (r.50-51). Ook sy antwoord is 'n voorbeeld van die wyse waarop 'motivering' van die teken in die taal kan plaasvind. "Erika" hou verband met Archimedes se uitroep van ontdekking "Eureka"; dit is ook die "meisie"-naam in die lied wat begin met die woorde: "op die heide blom 'n kleine blommetjie en haar naam Erika"; as "meisie" is sy vir die seksueel gefrustreerde digter 'n "verleide".

In hierdie stadium van die gedig spreek die digter sy "eggo" aan as "tjom" (r.51) - hieruit blyk dit dat die verhouding tussen hulle al hoe meer intiem en vertrouwd raak. Die "eggo" wat uit die blokkiesraaisel te voorskyn gekom het, word nou betrek by die invul van die blokkiesraaisel: "sien jý ook die hoed wat van 'n roostak gemaak is?" (r.51-52). Dié reël is gebaseer op die leidraad: "Hoed wat van 'n roostak gemaak is" (15 af). Hy is effe onseker oor die antwoord: "kastoor?" en sit dan die anagram-spel met moontlikhede voort: "toordery / in die sak? swart katte vermoor?" (r.52-53). Die anagram-spel met "kas" word voortgesit wanneer die digter vir die aangesprokene sê: "nei my goeie gogge, ons's daardie kaste" (r.54). Hiermee bly hy binne die spel met die blokkiesraaisel. "Kaste" is die antwoord op leidraad 27 dwars wat in r.54-55 verwerk word: die "afgeslote / klas mense wat in kartonhouers opsy lewe". Die digter voer die leidraad verder: "d.w.s. / tronk. of p papier" (r.55-56). Die digter en sy "tjom", die eggo, leef dus in letterlike gevangenskap ("tronk") of in die taal van die "woordraaisel" en van die gedig wat hier op papier vasgelê word ("p papier"). Hiermee word bevestig wat reeds geblyk het uit die verwysing na "arres" wat nie net 'n letterlike gevangenskap was nie, maar ook 'n gevangenhouding deur die taal. Die verdere omskrywing van die lewe in die "tronk of p papier" word ook ingegee deur 'n leidraad in die blokkiesraaisel (24 dwars): "as ineengevlegte dra'e, in verkorte koordanse" (r.57). Die antwoord hierop is 'n "koord" (r.57) - in die geval van die gedig is dit 'n koord "van klanke gorrelend" (r.58). Die digter en sy "eggo" bestaan dus slegs op papier en as ineengevlegte drade, 'n koord van gorrelende klanke. Met "gorrelend" word nie net gesuggereer dat dit onmooi is nie, maar ook dat dit onsin is ("gorrel" beteken in die spreektaal om onsin te praat).



Op die verwysing na "kranke" volg die voltooiing van die solfa-notering byna outomaties: "(do ré mi fa só...)" (r.59). Soos die "wêreld" (vgl. r.37) begin die digter nou sing nadat hy vroeër reeds sy stem getoets het. Hierdie "koord van kranke gorrelend" word voltooi met kranke wat 'n bepaalde betekenis het in die kode van dialektiese oud-Frans: "Paname mi fe; disfecemi Pirax" (r.59). Dit kan vertaal word as: "Parys het my gemaak; Pretoria het my gebreek". Op die kode van dialektiese oud-Frans kan die kode van die outeur gesuperponeer word. Breytenbach se verblyf in "Paname" (Parys) het hom gemaak en gevorm. Sy verblyf in "Pirax" (Pretoria, die hoofstad van Suid-Afrika en sentrum van sy politieke stelsel - vgl. Breytenbach, 1984b: 239) hou verband met sy gevangenskap wat hom afgetakel het. Dit is die gevangenskap waaroor hy onder andere skryf in hierdie gedig. Dit het hom afgebreek tot op die punt waar hy slegs bestaan in die gedig.

Die leidraad "nimmer van agter af begin tooi" (1 dwars) word verwerk in die volgende reël: "wat is immer as jy dit van agter begin tooi" (r.60). Die antwoord "nooit" figureer in die volgende reël: "nooit as te nimmer mommer of minnaar" (r.61). In hierdie geval (en anders as in die blokkiesraaisel) spreek die digter se "leidraad" (r.60) en die antwoord mekaar teë. Dit word 'n paradoks: wanneer jy "immer" (altyd) begin tooi, word dit "nooit". Die tydsaanduidings ("immer" en "nooit") wat hier ter sprake kom, kan in die konteks van die voorafgaande reëls en met behulp van die outeurskode gelees word as verwysings na die duur van die gevangenskap. Die klank van "nimmer" gee oorsprong aan die volgende woorde in die reël: "mommer" (die stom toneelspeler<sup>14</sup> wat die digter nooit sal wees nie; hy word deur die taal gedwing om te praat) en "minnaar" (iets wat die digter in sy omstandighede nie kan wees nie - vgl. die vroeër verwysings na seksuele frustrasie).

Op hierdie punt vra die digter weer eens na die toestand van sy "wêreld": "en hoekom wil die wêreld nie pêrel...?" (r.62). Dié vraag volg op die verwysings na die digter se bestaan as 'n "koord / van kranke gorrelend" (r.58). Dit het reeds vroeër geblyk dat hierdie "wêreld" nie net die empiriese werklikheid van die dronke is nie, maar ook die taalwêreld van die blokkiesraaisel en die gedig waarin hy hom bevind. Die vraag is dus enersyds waarom die wêreld nie vir die dronke wil stabiliseer nie. Die keuse van die woord "pêrel" (die estetiese eindproduk van 'n langsame vormingsproses) bevestig dat hierdie vraag ook handel oor die "wêreld" van die gedig. Die vraag is dan waarom hierdie "wêreld" nie esteties wil vorm nie.

---

<sup>14</sup> Vgl. *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*, 1981: 764.

Die ontstaansproses van die gedig word ook elders in (‘yk’) voorgestel in terme van ’n stadige en pynlike vormingsproses soos dié van ’n pêrel - vgl. "nekra" (43):

"die gedig is ’n vorm van isolasie  
 ook die gedig is vol woorde  
 anders gesê: dis die aanvulling  
 laag op laag gesekreer (soos ’n skulp)  
 om die niet te sekwestreer".

Die finaliteit van "pêrel" as estetiese eindproduk in die geval van "die dronke digter ontmoet sy eggo in die woordraaisel" word weerlê deur die vraagkonteks sowel as die onsekerheid van die beletseltekens wat daarna volg. Ten spyte van sy behoefte aan stabiliteit en eindigheid, laat blyk hierdie vraag dat die digter uitgelewer is aan die beweeglikheid en oneindigheid van die taal. In die reeds-aangehaalde gedig "nekra" (43) word die oneindigheid van die taal se betekenisprosesse juis deur middel van die pêrel-beeld in berekening gebring as daar gesê word: "illusies breek altyd weer pêrelmoeder oop" (43).

’n Leidraad uit die blokkiesraaisel wat reeds vroeër gebruik is ("Kan rots as teenstelling gebruik word?" - 25 dwars), doen homself as antwoord voor: "rots kan as teenvoeter gebruik word" (r.63). Indien die wêreld nie wil "pêrel" nie, kan ’n "rots" as "teenvoeter" in die plek daarvan aanvaar word. Ook hier begin die taal speel met die digter. Die anagram "kontras" (vervat in die eerste twee woorde van die reël) suggereer ’n ander en teenstellende moontlikheid: "rots" vorm ook ’n kontras met "pêrel". Vroeër is die vraag gevra: "kan rots as teenstelling gebruik word / van bewe-asem" (r.10-11). Nou word dit gestel dat "rots" (as simbool van vastheid en stabiliteit) ook as teenvoeter van die gebrek aan bestendigheid in taal gebruik kan word. Hy meen dat hy dalk daarmee die ekwilibrium sal herwin wat hy in sy dronkenskap verloor het.

Die slot van die gedig bewys egter dat dit nie moontlik is nie: die oneindigheid van die taal maak dit vir die digter per definisie onmoontlik om finaal sy ewewig te herwin. Die beweging gaan voort: die taal "skruiwe" voort. Die digter wend ’n poging aan om stilte te kry: "sjjj" (64). In hierdie geval is dit ook ’n poging om ’n einde te maak aan die "sang" van die wêreld (r.37) en so die gedig te beëindig. Op hierdie manier probeer hy ’n einde maak aan die spel wat die taal met hom begin speel. Die dwingende vooruit van die gedig en die taal word egter bevestig deur

die "af, dwars" (r.64). Die digter noem die hele proses 'n "pragtige grap" omdat dit 'n sekere humorsin en speelsheid van sy maker en leser vra. Daar word deur die gedig beweeg "(sjoos 'n krap skuiwe)" (r.65). Die skryfbeweging van die "dronke digter" is soos die skuiwe van 'n "krap". In die "krap" (wat rym met "grap") herken die digter dus homself én die leser wat hom op die voet probeer volg terwyl hy al lesende meeskryf aan die teks. Met die "sjjj"-klank en "sjoos" herinner die digter weer daaraan dat hy dronk is. Dit suggereer dat die "skuiwe" van die kankerende krap nie net 'n kombinasie van "skrywe" en "skuiwe" (beweeg) is nie, maar ook van "skuiwe" (rook - vgl. Branford, 1987: 326). Dit sluit aan by die digter se dronkenskap en suggereer selfs dat hy (soos die "roker" wat vroeër gefigureer het) in 'n toestand van bedwelming is. Die digter slaag dus ten slotte nie daarin om sy ekwilibrium te herwin nie; hy is uitgelewer aan die energie van die taal wat hom bedwelmt en meesleur.

Sy "pragtige grap" bring egter belangrike insigte in verband met die betekenisprosesse van die taal omdat die gedig sy eie maakproses versigbaar. Die wyse waarop die digter se pogings om die gedig te sluit deur die taal van die laaste vier reëls weerspreek word, maak dit duidelik dat "closure" nie moontlik is nie. In die teenwoordigheid van die taal herwin die digter nooit werklik sy ewewig en soberheid nie. Sodra die "dronke digter" meen dat hy beheer verkry het oor die betekenisproses in die taal, word die grond onder sy voete weggekalwe deur daardie selfde betekenisprosesse. Dit geld ook vir die lees van die gedig. Die oneindigheid van die betekenisprosesse in die taal maak vir die leser steeds nuwe ingange oop na die teks.

## HOOFSTUK 7

### "isis (i)":

### die verhouding tussen teks en leser

#### 7.1 Die identifisering van spreker en aangesprokene

Dit is van meet af aan duidelik dat hierdie gedig - soos "omgang" - handel oor 'n situasie waarby 'n "ek" en 'n "jy" betrokke is. Die eerste reël van die gedig begin met die aanspreek van 'n "jy" deur iemand wat in die tweede reël geïdentifiseer word as "(ek)" en later "ek". Een van die vrae wat hierdie teks vra, is na 'n vollediger identifisering van die spreker en aangesprokene in die gedig.

##### 7.1.1 Ek en jy: Osiris en Isis

Na die titel "isis" en die onderskrif is "jy" die eerste woord in die gedig. Hierdie strategiese plasing van "jy" dwing die leser as 't ware om 'n verband te lê tussen "isis" en die aangesprokene. Isis (Grieks vir Asat of Eset) is een van die bekendste godinne in die Egiptiese mitologie. Haar naam kan eintlik nie losgelees word van dié van haar broer en man, Osiris, nie. Die verhaal van Isis en Osiris bestaan nêrens in die Egiptiese mitologiese literatuur as 'n samehangende eenheid nie, maar in tekste uit verskillende tye word die gegewens aangaande hulle bestaan aanvaar as "facts universally admitted" (Budge, 1960: 53). Die verhaal wat gebruik word in hierdie gedig is opgeskryf en oorgelewer deur die Griekse skrywer, Plutarchus.

Isis was die oudste dogter van die godepaar, Geb en Noet. Haar oudste broer, Osiris, kies haar as vrou en saam regeer hulle oor Egipte. Tydens 'n reis om die res van die wêreld te beskaaf, word Osiris deur sy broer Set en sy trawante vermoor. Die moordenaars laat hom in 'n kis klim wat hulle toemaak en in die Nylrivier gooi. Isis begin onmiddellik na die kis soek. Sy vind dit aan die hof van koning Malchandre van Byblos en neem dit terug na Egipte waar sy dit versteek in 'n moeras. Hier word dit

per toeval weer deur Set gevind. Hy kap Osiris se liggaam in veertien stukke om dit finaal te vernietig en strooi die stukke oor die hele land. Isis soek totdat sy elkeen van die stukke weer vind. Slegs die fallus, opgeëet deur die Nylkrap Oxyrhynchid, kan sy nie weer kry nie. Sy bou die liggaam van Osiris weer op uit die stukke wat sy wel vind en vervang die fallus met 'n goue een. Sy voer ook vir die eerste keer die rites van balseming uit waardeur die gestorwe Osiris weer tot lewe gewek word. Hulle seun, Horus, word ook op wonderbaarlike wyse verwek deur die vereniging van Isis met die vermoorde Osiris. (Vir 'n vollediger weergawe van die verhaal, vgl. *Larousse Encyclopaedia of Mythology*, 1975: 17-19; en Budge, 1960: 52-58.) Isis is dus 'n lewegewer, 'n vrugbaarheidsgodin. Osiris wat verkies het om na sy herryenis die aarde te verlaat en hom te vestig in die doderyk, is die "great god of the dead...Osiris Khenti Ament, 'Lord of the Westerners' - that is, the dead, who dwell in the west where the sun sets" (*Larousse Encyclopaedia of Mythology*, 1975: 17).

In die gedig word die "jy" in verband gebring met Isis en die "(ek)" of "ek" met Osiris. Benewens die titel is daar ook ander elemente in die gedig wat hierdie lesing ondersteun. Die aangesproke "jy" is besig om iets "saam by-een te pas / stuk vir stuk" (r.4-5). Dit stem ooreen met Isis wat die stukke van Osiris se liggaam gesoek en bymekaar gesit het. Die verband tussen die spreker in die gedig en Osiris word bevestig as die spreker praat van sy "donkerste gedeelte" (r.14) of "binnebrok" (r.15) wat ontbreek. Dit herinner aan die fallus van Osiris wat deur die Nylkrap opgeëet is. Boonop verwys die spreker daarna dat hy die een is wat gebou word: "dis my portret, my buitely, my ek!" (r.7). Ook die spreker se verwysing na homself as "die afgestorwene" (r.17) suggereer die verband met Osiris wat die heerser van die doderyk is. Sy desperate uitroep in "godsnaam" (r.16) het onder andere die funksie om die teenwoordigheid van die godepaar in die gedig te laat weerklink. Die suggesties van 'n erotiese verhouding tussen die spreker en aangesprokene (vgl. "spatsels eier in die laken" in r.13 en die verwysing na "kooi" in r.17) sluit ook aan by die verhaal van Isis en haar geliefde, Osiris.

As Isis verteenwoordig die aangesprokene in die gedig lewe en in die rol van Osiris kan die spreker geassosieer word met die dood. Hierdie lewe-dood-polariteit word ook op ander maniere deur die teks bevestig. Die optrede van die aangesprokene in die gedig spreek van lewendigheid en vitaliteit. Daar word gepraat van toegespitste aandag, ratse bewegings en deeglikheid. Haar hele optrede verrai 'n soort hartstog wat nie net aansluit by die erotiese nie, maar ook die indruk skep van 'n lewende en vitale wese. Hierteenoor staan die huiwerigheid van die spreker in die gedig soos af



te lees uit sy optrede aan die begin van die gedig ("leun oor jou skouer" in r.3 is een voorbeeld hiervan). Daarbenewens word daar van die spreker in die gedig gepraat as "iets op tafel" (r.1). Dit kan moontlik gelees word as 'n verwysing na die liggaam van 'n dooie of 'n lyk op die ontleedtafel. Die ikoniese teken op die buiteblad van die bundel sou so 'n lesing kon ondersteun. Die spreker in die gedig kan in verband gebring word met die bundelmaker wat op die voorblad uitgebeeld word (vgl. 3.3). Ook hierdie afbeelding suggereer 'n dooie of lyk deur die tinte van blou en wit.

In verdere aansluiting by die identifisering van die "jy" as lewend en die "ek" as dood, kan daar gewys word op die duidelik gevestigde bestaan en identiteit van die aangesprokene. Die naam "isis" kan in hierdie verband gelees word as 'n dubbele bevestiging van bestaan of syn nl. "is-is". Die stimulus vir hierdie lesing kom van die gedig "nekra" waarin daar van die gedig gepraat word as "'n vorm van is-is-spasie" (44). Hierteenoor staan die skimagtige bestaan van die spreker wat deur 'n geleidelike proses van materialisering vorder van "(ek)" tot 'n "ek" wat wel substansie het.

'n Verdere vraag is of die titel "isis" die aangesprokene in die gedig omvattend identifiseer. Verdere ondersoek van die gedig laat blyk dat die "jy" maar ten dele Isis is. Die rede waarom die naam "Isis" die belangrike titelposisie beklee, is moontlik omdat dit funksioneer as 'n klinkende aandagtrekker ('klinkend' in die sin dat dit nie net resoneer in die mitologie nie, maar ook byvoorbeeld in die letterkunde).<sup>1</sup>

### 7.1.2 Ek en jy: legkaart en legkaartbouer

'n Volgende moontlike lesing van die "jy" en die "ek" kan geplaas word teen die agtergrond van wat Eco noem 'n "common frame". Hy omskryf die term as volg: "A frame is 'a data-structure for representing a stereotyped situation like being in a certain kind of living room or going to a child's birthday party'...In this sense a frame is already a inchoative text or a condensed story" (1979: 20-21). Die 'stereotiepe situasie' waarna hierdie gedig verwys, is dié van die spel van legkaartbou. In die vierde reël word daar eksplisiet melding gemaak van 'n "legkaart". Verskeie aktiwiteite van die "jy" stem ooreen met wat die leser verwag van hierdie spel of van wat 'stereotiep' sou wees van so 'n situasie. In die eerste reël is die aangesprokene

<sup>1</sup> 'n Voorbeeld van die wyse waarop die naam Isis ook 'klink' in 'n ander teks in die Afrikaanse letterkunde, is Etienne Leroux se roman *Isis Isis Isis...* (1969).

"toegespits op iets op tafel". Hier is sprake van die aandag wat 'n legkaart vereis en ook die plek waar 'n mens so 'n spel sou kon vind. Ook ander handeling van die "jy" is versoenbaar met die bou van 'n legkaart. Dinge word "saam by-een (ge)pas / stuk vir stuk" (r.4-5); sy weet hoe om "gate te vul" (r.11); die spreker vra haar om te "bou" (r.18). Die beweging van die hande ("rats soos rotjies" - r.8), die bedrewe vaardigheid ("jou kennersoog" in r.9 en "weet jy hoe..." in r.11) asook die konsentrasie ("halfgeslote wimpers" - r.9) gaan saam met legkaartbou. Die enigste "verwikkeling" in hierdie gekonsentreerde klein storie oor die bou van die legkaart kom wanneer die "jy" skynbaar opstaan voordat die legkaart voltooi is en die laaste stuk in sy plek geplaas is (r.14-15). Dit gebeur tot die klaarblyklieke ontsteltenis van die spreker.

Die werklik opvallende afwyking van die stereotiep, soos vervat in die "common frame" van legkaartbou, is die rol van die "ek". Aanvanklik verkeer hy in die duister (in meer as een sin van die woord) oor wat besig is om te gebeur: "in die donker kan (ek) dit nie uitmaak nie" sê hy (r.2). Dit lyk boonop asof hy uitgesluit word van die bedrywigheid van die "jy", selfs 'n buitestaander is daarby: "leun oor jou skouer" (r.3). Geleidelik raak hy egter bewus daarvan dat hyself die legkaart is: "neem die patroon 'n vorm aan (ek) sien: / dis my portret, my buitelyn, my ek!" (r. 6-7). Die spreker se identiteit gesien teen die agtergrond van die "common frame" van legkaartbou is dus die ietwat ongewone een van legkaart. En soos dit later blyk: onvoltooide legkaart (r.14-16).

Die spreker se reaksie by die ontdekking van sy identiteit is een van onverbloemde plesier - soos te kenne gegee deur die uitroepteken (r.7). Sy aanvanklike reaksie op die onttrekking van die "jy" is een van verbaasde ontsteltenis: "en nou? jy staan dan op" (r.12). Hy kom eers heftig in opstand teen sy identiteit as onvoltooide legkaart: "moenie my godsnaam so laat lê nie onvoltooi" (r.16). Hy verander egter gou van idee en vra die "jy" om haarself juis te onttrek voor die finale voltooiing en afhandeling van die legkaart sodat daar altyd weer die vooruitsig is op die hervatting van die spel.

### 7.1.3 Ek en jy: gevangenskap en vryheid

Die "jy" en die "ek" van die gedig kan ook geïdentifiseer word in terme van die teenstelling: "binne hakies" teenoor "buite hakies". Die hakies waardeur die "ek"

aanvanklik omsluit<sup>2</sup> word, kan gelees word as 'n ikoniese teken van gevangenskap. Uit die omsluiting van die hakies (wat tegelyk ook 'n opsluiting is) ontsnap die "ek" met die hulp van die "jy". Teenoor die spreker leef die aangesprokene buite hierdie beperkinge. Die "jy" het skynbaar vryheid van beweging ("jy staan dan op" - r.12). Op hierdie persoon is die spreker in die gedig aangewese vir vrywording uit die gevangenskap van die hakies. Deur die verwysing na Isis en Osiris word gesuggereer dat hierdie vrywording vergelykbaar is met 'n ontsnapping uit die doderyk waar 'n skimagtige bestaan gevoer word.

Die hakies wat opsluiting suggereer, funksioneer naas die verwysing na "kooi" (r.17). Die "kooi" kan ook gelees word in die betekenis van "hok, kou, veral van voëls" (*WAT Deel 7*, 1984: 298). Die spreker vra dus onder andere van die "jy" om hom nie agter te laat in die tronk wat soos 'n kou of hok is vir hom as tronkvoël nie. Die onverwagte in hierdie gedig is dat die spreker ten slotte hierdie versoek om vrylating uit gevangenskap terugtrek. Hierdeur word die finale terugkeer na die lewe (waarheen vooruitgewys word met die loskom uit die hakies) ook afgewys (vgl. r.18-19).

Op grond van die outeurskode is die gebruik van hakies in die bundeltitel reeds vroeër gelees as 'n verwysing na Breytenbach se gevangenskap. Die "ek" in hierdie gedig kan dus ook gelees word met die 'teks' van Breytenbach se gevangenskap as agtergrond. Die behoefte om uit die hakies verlos te word sodat hy in dieselfde ruimte kan staan as die aangesprokene word hierdeur verder gemotiveer. Die verlossing uit die hakies stel die spreker wat 'n buitestaander was (vgl. "leun oor jou skouer" - r.3) op 'n gelyke voet met die aangesprokene. Daar is dus die behoefte om die grense wat gevangenskap daargestel, te deurbreek. In hierdie opsig herinner dit aan wat Breytenbach in *The true confessions of an albino terrorist* sê oor die wyse waarop die skryf van poësie in die tronk die grens probeer oorstek: "writing in a desperate

---

<sup>2</sup> Reeds in *die ysterkoei moet sweet* maak Breytenbach gebruik van die hakies wanneer daar na die "ek" verwys word. In "blomme vir boeddha" (1964: 44) staan daar:

"(ek) asem in (ek) asem  
uit (ek) asem 'n alles  
in".

In hierdie geval lyk dit asof die hakies onder andere die funksie het om die eenwording van die "ek" met die "alles" te benadruk. Brink skryf in hierdie verband: "In 'blomme vir boeddha' verdwyn die ek opnuut, hier tussen hakies verskuil (want dis net so wel die lug wat hóm asem as wat hy die lúg asem)." (1979: 9).

die skryf van poësie in die tronk die grens probeer oorsteek: "writing in a desperate attempt at communication with the outside, with the world, with the people closest to you" (1984b: 141).

Indien die "ek" in die gedig op grond van die outeurskode geïdentifiseer word as Breyten Breytenbach, kan die "jy" geïdentifiseer word as sy vrou Yolande. Haar teenwoordigheid word reeds deur die opdragte van die ander bundels van *die ongedanste dans* deel gemaak van die siklus waarbinne (*yk*) en hierdie gedig staan. In die bundel (*yk*) verskyn daar nie 'n opdrag aan haar nie; op die tweede titelbladsy van die bundel verskyn daar egter 'n foto van Yolande Breytenbach saam met haar man. Hierdie foto word nog 'n 'teks' wat saamspeel by die lees van die bundel ('n 'fototeks'). Naas die foto staan daar in handskrif "(*yk*)". Dit suggereer dat die bundeltitel ook gelees kan word as 'n kontaminasie van "*yolande*" en "*ek*". Hierdie 'fototeks' suggereer die moontlikheid om die "ek" en die "jy" in die gedig ook te identifiseer as Breyten Breytenbach in gevangenskap en sy vrou Yolande in vryheid.

#### 7.1.4 Ek en jy: teks en leser

In die laaste reël van die gedig word die "jy" eksplisiet aangespreek as "leser" (r.19). Hiermee identifiseer die spreker in die gedig homself, by implikasie, as die teks<sup>3</sup>. By die retro-aktiewe lees van die gedig word dit dan duidelik dat sekere handelinge uitgebeeld in die gedig ook van toepassing kan wees op 'n teks-leser-verhouding. Die voorstelling van hierdie verhouding toon sekere raakpunte met die wyse waarop die verhouding tussen die teks en die leser deur sekere rigtings in die literêre teorie gesien word. In die gedig word die aksent telkens gelê op die leser se skeppende medewerking. In die laaste instansie toon die uitbeelding van die verhouding teks-leser 'n sterk ooreenkoms met die wyse waarop die post-strukturalisme betekening en die leser se rol daarin beskou.

##### 7.1.4.1 Die konkretisering van die teks

By die aanvang van die gedig is die jy "toegespiets op iets op tafel" (r.1). Die toespietsing van aandag is inderdaad iets wat by die lees van 'n teks gevra word. Die

---

<sup>3</sup> Beide "leser" en "teks" word hier gesien teen die agtergrond van 'n omvattende opvatting van tekstualiteit (vgl. 2.5 en 3.2).

plek ("op tafel") waar die proses hom afspeel, kan ook verband hou met die skryf of lees van 'n teks. Wanneer iets "op tafel" kom, word dit gewoonlik deeglik in oënskou geneem en ontleed. Ook in hierdie opsig ondersteun die voorstelling van die interaksie tussen die spreker en die aangesprokene hulle identifisering as teks en leser. Dat die leesaktiwiteit en die verhouding tussen leser en teks tegelykertyd ook die bou van 'n legkaart is (volgens r.4), hou sekere implikasies in vir eersgenoemde. Die leesproses word gesien as 'n spel. Die verwysing na stukke wat "saam by-een" gepas word, kan ook gesien word in terme van die leesproses. Dit is 'n proses waarin daar gesoek word na samehang tussen dinge wat moontlik op die oog af nie verband hou met mekaar nie. Die feit dat daar ge-"pas" (r.4) moet word en dit "stuk vir stuk" (r.5), wys op die toewyding en geduld wat die lees van 'n teks dikwels verg.

In die tweede strofe word daar veral uitgebrei op die bedrywigheid van die aangesprokene of leser. Daar is sprake van groot vaardigheid en geoefendheid wat deur die spreker bewonder word: "jou hande so rats" sê hy (r.8). Uit die woord "rats" groei "(rotjies)" klanksgewys - ook as 'n spel met die Engelse woord vir rotte nl. "rats". Hierdie spel met klank en oor die 'grens' tussen tale bring 'n interessante nuwe dimensie by die voorstelling van die leesproses. Die verwysing na die rotte dui op die skarrelende beweging van die hande. Dit hou sekere implikasies in: daar is skynbaar iets roofsgtig, selfs iets van die aasdier in die optrede van 'n leser. Tydens die bouproses, word daar ook iets gasteel of geaas. Die assosiasie word verder gevoer in die 'verskrywing' van "instinktief" tot "instinkdief" (r.10). Om te kan heelmaak, moet die leser optree soos 'n dief. Om kreatief te kan wees, moet hy terselfdertyd ook destruktief wees. Om te kan konstrueer, moet daar ook gedekonstrueer word.

Die kundigheid van die leser word verder bevestig deur die verwysing na die "kennersoog" (r.9). Die optrede van die leser word ook getipeer as "deeglik" (r.10). Die oë is verskuil "agter halfgeslote wimpers" (r.10) - 'n beskrywing wat op verskillende wyses gedekodeer kan word. Dit is enersyds die beskrywing van iemand wat afkyk na dit waarmee sy<sup>4</sup> besig is. Dit impliseer ook dat die leser haar bedryf feitlik "met toe oë" kan uitvoer omdat sy so ervare is en so vertrouwd met die hele proses. Daar is egter ook die suggestie van iemand wat in vervoering, byna ekstase verkeer. Hierdeur word daar 'n erotiese aksent aan die leesproses gegee.

---

<sup>4</sup> Voortaan sal daar na die aangesprokene in die gedig as vroulik verwys word in aansluiting by 7.1.1 en 7.1.3.



Daarbenewens voer die leser die handeling "instinkdief" (r.10) uit. Hieruit blyk dit dat die leesproses nie net met die verstand bedryf kan word nie. Dit vind ook op 'n instinktiewe en intuïtiewe vlak plaas soos gesuggereer deur die woord "instinktief" waarop "instinkdief" gebaseer is. Die intuïtiewe vaardigheid van die leser kan moontlik ook afgelees word uit die gebruik van "weet" in reël 11: "weet jy hoe om die gate te vul". Alhoewel woordeboeke van Afrikaans dit nie eksplisiet bevestig nie, wil dit voorkom asof "weet" 'n meer intieme en intuïtiewe vertroude-wees met iets impliseer as die woord "ken". Dit lyk ten minste asof dit in die Breytenbach-idiolek die geval is. In 'n *Seisoen in die paradys* skryf hy: "En hoe minder buitestaander jy is, des te minder behoefte het jy aan die opskryf. ...Die verskil van déélwees en opskryf is dié tussen die weet-weet en kennisweet." (1976a: 31).<sup>5</sup>

Die 'konkretiserende' rol wat die leser speel met betrekking tot die teks of "ek" word oor die loop van die eerste strofe duidelik. Die "ek" is aanvanklik onseker oor dit waarmee die "jy" besig is: hy noem dit "iets" (r.1). Hy verkeer in die duister daaroor ("in die donker" - r.2) voordat hy begin helderheid kry ("en sien" - r.3). Die feit dat hy "leun oor (die) skouer" (r.3) impliseer ook dat hy nie volledig betrokke voel by die bedrywighede van die "jy" nie. Hy is 'n buitestaander daarby. Hierdie indruk word ondersteun deur die ongewone wyse waarop die spreker na homself verwys: in plaas van gewoon "ek", is hy "(ek)".

Die bestaan van die "ek" of teks word deur die hakies gerelativeer tot iets wat nie heeltemal voltooi is nie en wat nie volledige substansie het nie. In teenstelling met die "jy" het hy in hierdie stadium nie 'n uitgesproke identiteit van sy eie nie. Hierdie onafheid en skimagtige bestaan van die spreker word mettertyd opgehef deur die inwerking van die leser. Los stukke word inmekaar gelas en geleidelik "neem die patroon 'n vorm aan (ek) sien: / dis my portret, my buitelyn my ek!" (r.6-7). Die proses vorder dus van abstraksie ("patroon") na iets wat herkenbaar word en dalk inhoud het of drie-dimensioneel is ("vorm"). Op hierdie punt is die spreker nog steeds nie op gelyke voet met die "jy" nie; hy verwys dus na homself as "(ek)". Hierna sien hy 'n "portret" tot stand kom onder die hande van die leser. Dit kan dui op 'n menslike "vorm" (vgl. die einde van die reël). Dit is egter 'n afbeelding en nie die 'werklikheid' nie. Daarna word dit "buitelyn" - iets wat reeds konkreet kan wees, maar sonder dat die detail ingevul is. Eers dáárna besef die spreker: dis "my ek!". Dit is dus hyself, die

<sup>5</sup> Van Wyk Louw gebruik "weet" op 'n soortgelyke wyse in "Groet in bruin" in *Tristia* (1962: 104). Die laaste twee reëls van die gedig praat van "die wit van die mediterreense / byna-nie-weet-nie, wind-skeef-góéd-weet".

teks wat geleidelik ontstaan het onder die hande en toegespitste aandag van die leser. Uiteindelik is hy volkome gekonkretiseer en die hakies val triomfantelik weg: "ek!".

Die gebruik van die term "konkretisering" in die lesing van die eerste strofe is nie volkome 'onskuldig' nie, aangesien dit verband hou met die terminologie wat Ingarden en later Iser gebruik in hulle omskrywing van die verhouding tussen die teks en die leser. As fenomenoloog beskou Ingarden die literêre werk as 'n geskematiseerde struktuur wat deur die leser voltooi moet word. Dit is die leser se verantwoordelikheid om die geskematiseerde struktuur te "konkretiseer" tot estetiese objek. Hierdeur gee hy lewe aan die literêre werk: "the literary work 'lives' while *it is expressed in a manifold of concretizations*." (Ingarden, 1973: 346-347). Soortgelyk aan die situasie in "isis (i)" word 'n skimagtige "(ek)" gekonkretiseer tot "ek" deur die leser.

Die resepsie-teoretikus Iser gebruik Ingarden se werk as uitgangspunt vir sy eie beskouings oor die verhouding tussen die teks en die leser. Ook sy terminologie vertoon raakpunte met die voorstelling in die Breytenbach-gedig: "The work of art is more than the text, for the text only *takes on life* when it is realized, and furthermore the realization is by no means independent of the individual disposition of the reader - though this in turn is acted upon by the different patterns of the text. The convergence of text and reader brings the literary work *into existence*." (Iser, 1974: 274-275. My kursivering - LV.). Die skaduagtige "(ek)" wat tot lewe en "ek"-wees kom deur die inwerking van die "jy" kan dus vergelyk word met die teks wat lewendig gemaak word deur die leser.

Ook die vul van "gate" (r.11) kan gelees word teen die agtergrond van Ingarden en Iser se opvattinge in verband met die konkretisering van die teks. Volgens Ingarden word die medewerking van die leser uitgelok deur die aanwesigheid van "Unbestimmtheitsstellen" (vertaal as "places of indeterminacy" - Ingarden, 1973: 246-254) in die teks. Die "gate" waarvan daar sprake is in die Breytenbach-teks herinner ook aan Iser se verwysing na "Leerstellen" (oop plekke) as die dinamiese elemente in die teks (vgl. *The Act of Reading*, 1978).

#### 7.1.4.2 'n Erotiese verhouding

Daar is suggesties in die gedig dat die verhouding tussen die spreker en die aangesprokene eroties is. Die onderskrif by die titel, "l'amour est mort de trop

d'amour" ("die liefde is dood van te veel liefde"), suggereer dat die gedig 'n liefdesverhouding ter sprake gaan bring. Dit word bevestig wanneer die spreker die "jy" aanspreek as "lief" (r.18). Ook die woordspel met "liefs" (r.18) wat "liewer" maar ook "in die naam van die liefde" kan beteken, dra by tot hierdie indruk. Dit is reeds vroeër genoem dat die "halfgeslote wimpers" (r.10) iemand in vervoering, volkome geabsorbeer in die taak "op tafel", kan beskryf. Dit kan egter ook die beskrywing wees van iemand wat 'n erotiese ekstase beleef. Die verskuiwing van die toneel van die gedig vanaf tafel na bed (soos aangedui deur "laken" in r.13 en "kooi" in r.17) kan ook gelees word as 'n aanduiding dat dié verhouding tussen die spreker en die aangesprokene progressief 'n erotiese verhouding word. Binne hierdie konteks kan die "enkele spatsels eier in die laken" (r.13) dui op saad wat gestort is. "Eier" is 'n bekende woord vir die manlike saadsak. Hierdie verspilling van vrugbaarheid volg op die onttrekking van die "jy". Dit dui oënskynlik daarop dat lewe (soos dikwels beteken deur die eier - vgl. Cooper, 1978: 60) nie verwek is tydens die erotiese spel nie. Die verwysing na "spatsels eier in die laken" staan ook tussen hakies. Soos in die geval van die "(ek)", is dit dalk teken van dit wat nog nie gekonkretiseer is nie. Die erotiese element bly behoue in die verwysings na die "donkerste gedeelte" (r.14) en die "binnebrok" (r.15).

Hierdie inkleding van die verhouding tussen teks en leser as 'n erotiese verhouding vind sterk weerklank in die post-strukturalistiese opvatting van die verhouding wat die leser met die teks aangaan. Hiervolgens verloor die leser hom- of haarself ekstasies in die teks en word een daarmee in 'n moment van "textasy" (Young, 1981: 32). In hierdie moment van eenwording word die grense tussen binne en buite opgehef. Die "(ek)" in die gedig kan dus uit die hakies tree en "ek" word: sodoende word 'n grens tussen hom en die leser uitgewis.

Veral Barthes huldig die opvatting dat die verhouding tussen teks en leser eroties kan wees. In *The pleasure of the text* (1975) gebruik Barthes die term "jouissance" (plesier met 'n definitiewe erotiese konnotasie) om die verhouding tussen die leser en 'n bepaalde soort teks te omskryf. Hy onderskei dit van "plaisir" (plesier sonder die spesifiek erotiese konnotasie) wat deur ander tekste verskaf word. Hierdie onderskeid korrespondeer met die verskil tussen die "skryfbare" ("scriptible") en die "leesbare" ("lisible") teks. Die skryfbare teks, wat 'n kreatiewe inset van die leser vra, verskaf 'n erotiese plesier ("jouissance"). Die leesbare teks, wat bloot verbruik word deur die leser, gee plesier ("plaisir") in die meer algemene sin van die woord.

In die geval van die Breitenbach-gedig word hierdie verhouding vanuit die perspektief van die teks aangebied. Barthes se omskrywing van die "text of bliss"<sup>6</sup>, plaas 'n sterk aksent op die leser se perspektief. Tog is daar sekere ooreenkomste: in albei gevalle is daar sprake van gevaar, verlies, krisis. Barthes beskryf die "text of bliss" as volg: "Text of bliss: the text that imposes a state of loss, the text that discomforts (perhaps to the point of a certain boredom), unsettles the reader's historical, cultural, psychological assumptions, the consistency of his tastes, values, memories, brings to a crisis his relation with language." (1975: 14). Hierteenoor staan die relatiewe veiligheid van die teks wat plesier verskaf: "text of pleasure: the text that contents, fills, grants euphoria; the text that comes from culture and does not break with it, is linked to the *comfortable* practice of reading." (1975: 14).

'n Belangrike aspek van die verhouding tussen teks en leser is dat die opwinding behoue bly omdat die afronding nooit kom nie. Die "jy" onttrek haarself voordat die laaste gat gevul is - tot die ontsteltenis van die spreker: "en nou? jy staan dan op" (r.12). Hierdie onttrekking van die "jy" veroorsaak die verspilling van saad: "(enkele spatsels eier in die laken)" (r.13). Dit is 'n voorstelling wat herinner aan die verspilling of vermorsing van betekenis wat Derrida "dissemination" noem: "A semination that is not *insemination* but *dissemination*, seed spilled in vain" (vgl. Spivak, 1976: lxxv). Volgens hierdie siening word die "saad" van betekenis voortdurend gemors ("a seed that scatters itself abroad rather than inseminates" - Spivak, 1976: lxxvi). Hierdeur word die proses van die teks (so belangrik in die metafiksie) egter bevestig: "dissemination - an image which makes sure the text has the status not of a reproduction but a reproductivity." (Barthes, 1981: 39). Die verspilling of 'disseminasie' sluit aan by die post-strukturalistiese opvatting waarvolgens die vrye spel van betekenaars nie vasgevang of afgesluit kan word nie. Die "jy" se onttrekking en die verspilling van saad, suggereer ook dat die verhouding nie werklik gekonsumeer word nie. Ook in hierdie opsig sluit die Breitenbach-gedig se voorstelling van 'n essensiële aspek van die verhouding tussen teks en leser aan by Derrida se opvatting van interpretasie: "It is a sexual union forever deferred." (Vgl. Spivak, 1976: lxxvi). In hierdie proses bly die "ek" by wie die "donkerste gedeelte (soos 'n) / die binnebrok makeer!" (r.14-15) onvoltooid.

---

<sup>6</sup> "Bliss" is die vertaling van "jouissance", 'n term waarvoor daar nie 'n presiese ekwivalent in Engels bestaan nie (vgl. die vertaler se nota in Barthes, 1975: v-viii).

Soos reeds beweer, word daar in "isis (i)" gesuggereer dat die leesproses 'n spel is - in hierdie geval die spel met 'n legkaart. Barthes omskryf eweneens die leesproses as 'n spel, en wel as 'n spel wat met groot erns bedryf word. Dit is 'n gevaarlike spel vol onsekerhede - Barthes sien dit as 'n dobbelspel.<sup>7</sup> In die volgende aanhaling praat Barthes vanuit die perspektief van die teks: "I must seek out this reader (must "cruise" him) *without knowing where he is*. A site of bliss is then created. It is not the reader's "person" that is necessary to me, it is this site: the possibility of a dialectics of desire, of an *unpredictability* of bliss: the bets are placed, there can still be a game." (1975: 4). Die siening van "interpretasie" as 'n spel kom ook voor by Derrida. Hy onderskei tussen twee soorte interpretasie in terme van die spel. Die logosentristiese variasie van interpretasie behels die soeke na 'n sentrum en is 'n veilige spel. Daarteenoor staan die soort interpretasie wat die vrye spel van die struktuur wil volg. In hierdie geval is die spel 'n gevaarlike en vreugdevolle avontuur (vgl. Derrida, 1978: 292).

#### 7.1.4.3 Twee slotte

Die laaste strofe van die gedig bestaan uit twee dele wat verskillende reaksies op die voorafgaande gebeure behels. In hierdie opsig herinner dit aan 'n bekende prosedure in die metafiksie: die gebruik van meer as een slot waaruit die leser kan kies. In hierdie geval maak die spreker in die gedig 'n keuse vir homself: dit blyk dat hy die tweede alternatief verkies.

In "een" roep hy desperaat uit: "moenie my godsnaam só laat lê nie onvoltooi / soos die afgestorwene in my kooi!" (r.16-17). Hy protesteer dus teen die onvoltooidheid van die "jy" se omgang met hom hetsy as lewegewende Isis, bouer van die legkaart, leser of minnares. Sy uitroep is: "moenie my godsnaam so laat lê nie onvoltooi" (r.16). Hierdie kragwoord of aanroep van die godin Isis, kan ook gelees word as 'n verwysing na sy eie "godsnaam" (dus: "my godsnaam") wat nie voltooi word nie, nie klaargelees word nie. Die reël hierna bring 'n vergelyking en daarmee saam 'n beskoulike afstand. Die spreker sien sy onvoltooide self "soos die afgestorwene in my kooi" (r.17). In hierdie stadium beteken "onvoltooi" en "afgestorwe" wees vir die spreker dat hy lewe gehad het, maar dat dit weer van hom weggeneem is (vgl. "afgestorwe"). Wat verskuil is in sy woorde en eers in die tweede alternatief

<sup>7</sup> Een van die betekenaars op die tweede titelbladsy wat die bundel voorafgaan, word op hierdie manier relevant by die lees van "isis (i)". "Rien ne va plus" is 'n dobbelterm wat beteken dat geen weddenskappe meer aanvaar word nie.



eksplisiet uitgespreek sal word, is die bewustheid dat onvoltooidheid juis die hoogste vorm van ekstase of vervulling is. Hiervoor is dit nodig dat "sterwe" in sy bekende metaforiese betekenis van die seksuele klimaks gelees word. Die onderskrif by die titel word dan opnuut tersaaklik: "die liefde is dood van te veel liefde".

Deel "twee" van die slotstrofe bring die alternatief. "twee" begin met die woord "nee" wat 'n duidelike antwoord is op deel een. Met hierdie "nee" sê die spreker: vergeet die vorige moontlikheid. Hy vra die leser om hom liefste nooit af te rond nie. Hy vra die "jy" om "altyd alleen" te bou tot op die punt waar hulle nog deel is van mekaar. "Altyd alleen" is dubbelsinnig. Dit kan gelees word as: "altyd slegs" of "altyd op jou eie". Laasgenoemde lesing skep weer die indruk van 'n private en intieme verhouding tussen die teks en die leser. Die "ek" wil dus nie van die "jy" geskei word deur die voltooiing van die bouproses nie. Hy wil "deel" bly van die een met wie hy oor die loop van die gedig so 'n intieme verhouding opgebou het. Die verhouding moet dus oop bly in die sin dat die finale afronding daarvan altyd uitgestel bly. So sal die verhouding altyd 'n dinamiese een wees. Die "ek" of teks wys dus ten slotte self die moontlikheid van afsluiting in die vorm van 'n finale interpretasie deur die leser af.

Die spreker in die gedig se afwysing van finaliteit sluit aan by die opvatting dat betekening in die taal 'n oneindige proses is. Gesien teen die agtergrond van "unlimited semiosis" kan geen betekenningsproses ooit finaal wees of afgehandel word nie. Daarom beskryf Barthes die interpretasie van 'n teks in terme van dit wat hy 'n "plural" noem: "To interpret a text is not to give it a (more or less justified, more or less free) meaning, but on the contrary to appreciate what *plural* constitutes it. ...the systems of meaning can take over this absolutely plural text, but their number is never closed, based as it is on the infinity of language." (1974: 5-6).

Die moment waarop die leser deur die teks aangespreek word ("tot die punt waar ek déél van jou bly, leser" - r.19), is 'n voortdurend hernuwende nou. Dit is 'n oomblik wat homself telkens opnuut in die tyd afspeel. Die proses word dus nooit afgehandel nie. Met elke lesing van die gedig word die leser as 't ware vir die eerste keer aangespreek. Om te herlees, is om die verhouding te hervat. Binne hierdie konteks impliseer 'n herlesing van die teks nie 'n hernude en steeds 'beter' poging om die werklike betekenis van die teks te agterhaal nie. Dit is eerder 'n spel wat die verskille en uitstel in betekening wil erken. Barthes wys op die moontlikhede wat 'n herlesing van die teks of 'n hervatting van die verhouding kan inhou: "rereading is no longer consumption, but play (that play which is the return of the different). If then, a

deliberate contradiction in terms, we *immediately* reread the text, it is in order to obtain, as though under the effect of a drug (that of recommencement, of difference), not the *real* text, but a plural text: the same and new." (1974: 16).

Die teks "isis (i)" gee dus ten slotte 'n perspektief op die verhouding tussen teks en leser wat ooreenkomste vertoon met ~~wyse~~ waarop dit in die post-strukturalisme omskryf word. Die leser word voorgestel as iemand wat die teks met hartstog benader, maar ook met kundigheid, toewyding en ervaring. 'n Interessante aspek van die verhouding tussen die teks en leser, soos uitgebeeld in hierdie gedig, is dat dit leser is wat die teks 'opvoed' om die keuse teen afsluiting en finaliteit te maak. Dit gebeur wanneer die leser opstaan en die verstrooiing van betekenis plaasvind. Dit is dus die leser wat, tot die aanvanklike ontsteltenis van die teks, die proses tot in die oneindigheid oopmaak. Die spreker in die gedig besef uiteindelik dat wat hierdie leser doen in werklikheid is wat hy wil hê. Hy wil 'n leser hê wat afsien van die idee van finaliteit van interpretasie. Beide die teks en die leser aanvaar: "All closure is in bad faith" (Kermode, 1971: 56). Daardeur stel teks en leser hulleself bereid om 'n durende en steeds hernuwende verhouding met mekaar aan te knoop: "the same and new" het Barthes gesê (1974: 16).

## HOOFTUK 8

"ykoei":

die 'afskeid' van die leser

### 8.1 'n Voorganger vir "ykoei": "Bedreiging van die Siekes"

Die gedig "ykoei" in (yk) wys op verskeie maniere uit na 'n belangrike interteks. Die titel "ykoei" roep die titel van Breytenbach se eerste bundel, nl. *die ysterkoei moet sweet* (1964), in herinnering. "ykoei" kan onder andere gelees word as 'n sametrekking of verkorte weergawe van "ysterkoei". Die titel van die gedig is dus 'n eerste aanduiding van waar hierdie interteks gesoek kan word.

Die uiterlike bou van "ykoei" is die volgende aanduiding. Dit stem duidelik ooreen met dié van die bekende aanvangsgedig van Breytenbach se oeuvre nl. "Bedreiging van die Siekes", die eerste gedig in *die ysterkoei moet sweet* (1964). Beide gedigte het 'n aanvang- en slotstrofe wat van die res van die gedig (in gewone druk) onderskei word deur kursiewe druk. Die gekursiveerde gedeeltes in beide gedigte onderskei hulleself verder ook deur die teenwoordigheid van 'n (ek)-spreker wat praat oor die (ek)-spreker wat optree in die res van die gedig. In die geval van "Bedreiging van die Siekes" stel hierdie ongeïdentifiseerde spreker in die gekursiveerde aanvangstrofe ene "Breyten Breytenbach" bekend. Hierna volg 'n gedig van genoemde "Breyten Breytenbach" in die strofes in gewone druk. Ook in "ykoei" neem 'n ongeïdentifiseerde spreker in die gekursiveerde aanvangstrofe van die gedig afskeid van ene "Bangai Bird" wie se "geedig" daarna in die strofes in gewone druk volg. Die vermoede ontstaan allengs by die lees van die gedig dat hierdie twee sprekers eintlik een persoon is. Ons het dus hier te doen met 'n verdubbeling van 'n enkele "ek"-figuur wat 'n ironiese afstand van homself inneem.

In albei gedigte tree die spreker in die gekursiveerde gedeeltes hoflik en redelik formeel op. "Dames en here, vergun my..." is sy eerste woorde in beide gevalle. Sy

formaliteit wek die indruk dat hy die rol vervul van 'n onttrokke waarnemer<sup>1</sup> by die "fabriseer" of "teel" van die gedig. Daarteenoor is die spreker wat in die ongekursiveerde gedeeltes van albei gedigte aan die woord is, intens en emosioneel betrokke by die gebeure wat in hierdie gedeeltes uitgebeeld word. In "Bedreiging van die Siekes" ervaar hy die verskrikking en bedreiging aan eie lyf: "my oë is gestysel / hulle/julle sal my op so 'n nat dag begrawe" (r.11-12). Hy is beangs ("ek is bang om my oë toe te maak" - r.5) en opstandig daaroor ("ek sal weier om my swart tong te troos (kalmee)" - r.28). In "ykoei" is die spreker se uitsprake meer veralgemenend, maar skynbaar ook gebaseer op eie ondervinding. Dit is hy wat die seer ervaar waarvan daar gepraat word in "hardloop deur die ragfyn seer" (r.15). Ook die emosionele uitputting wat gepaard gaan met die ondervinding is syne: "gaan katswink op die knieë en roep siejy! siejy!" (r.20).

In albei die gedigte tree daar dus in die 'lyf' van die gedig iemand op wat klaarblyklik in die midde van 'n bepaalde ervaring staan en intens daarop reageer. Hierdie onmiddellikheid is egter op sy beurt weer 'middellik' en verwyder van die ervaring self. Dit is immers 'n "gefabriseerde gedig" waarmee ons te doen het in "Bedreiging van die Siekes" en 'n "geteelde gedig" in "ykoei". Die maakproses wat deur hierdie terme opgeroep word, impliseer 'n verwydering tussen die werklike ervaring en die weergawe daarvan in 'n gedig. Dit word selfs 'n driedubbele verwydering: die ek wat beleef, word die ek wat poësie skryf daaroor, word die ek wat die fabriserende of telende digter aanbied. Hierdie verwydering impliseer 'n bewuste poging tot uiteindelijke objektivering en afstand van die ervaring.

Dit is nie net die ooreenkoms tussen die twee gedigte wat 'n mens opval nie, maar ook die verskille. "Bedreiging van die Siekes" staan eerste in die eerste bundel van Breytenbach en bevat 'n bekendstelling. "ykoei" staan voorlaaste in die (tot nog toe) laaste bundel van *die ongedanste dans*<sup>2</sup> en in hierdie gedig word daar afskeid geneem. Wanneer die twee gedigte saam gelees word, lyk dit asof hulle die begin en einde van 'n bepaalde siklus verteenwoordig: die bekendstelling en die afskeidneem. Hierdeur word dit duidelik dat hulle nie net as ooreenstemmend gelees moet word nie, maar ook as op veelseggende wyses verskillend. "ykoei" verteenwoordig 'n duidelike vordering op en verandering van die situasie wat in

---

<sup>1</sup> Brink verwys na hom as 'n "ietwat sardoniese seremoniemeester" (1979: 11); Roodt noem hom "lakonies" en "ironies" (1977: 42).

<sup>2</sup> Vgl. 3.6.

"Bedreiging van die siekes" geskets is. Die afskeid in "ykoei" word pas sinvol nadat die leser kennis geneem het van die bekendstelling in "Bedreiging van die Siekes". Op sy beurt word "Bedreiging van die Siekes" opnuut veelseggend deur die afloop wat dit kry in "ykoei". Die gedig kan selfs opnuut gelees word met "ykoei" as interteks daarby. Hierdeur kan die normale chronologiese prosedure by die hantering van die interteks omgedraai word met interessante resultate. Uit 'n agternaperspektief (en veral in die lig van Breytenbach se gevangenskap) word die opdrag voor in *die ysterkoei moet sweet* byna 'n geval van dramatiese ironie: "vir my vriende in tronke met tande".

Waar een gedig so duidelik inspeel op 'n ander, bestaan ook die moontlikheid van parodie. Die gedig "ykoei" parodieer veral sy voorganger "Bedreiging van die siekes" se opvatting in verband met die leser. In hierdie konteks is dit interessant dat die parodie gedefinieer kan word in terme van die wyse waarop die leser gedwing word om tussen twee tekste te beweeg: "Parody...is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. ...The pleasure of parody's irony comes not from humor in particular but from the degree of engagement of the reader in the intertextual "bouncing" (to use E.M. Forster's famous term) between complicity and distance." (Hutcheon, 1985: 32).

Daar word beweer dat die metafiksionele teks nie net reflekteer oor homself nie, maar ook oor die leser se aandeel in die teks. Reeds in die eerste gedig in Breytenbach se oeuvre word daar selfbewus verwys na die maak van daardie gedig. Terselfdertyd is daar blyke dat die leser as 'n essensiële komponent van die proses van die teks beskou word. Dit is sigbaar in die bewuste strategie wat die gedig volg met betrekking tot daardie leser. Die hantering van die leser in "ykoei", en trouens ook in (*yk*), het dus 'n vroeë voorloper in "Bedreiging van die siekes". In die hieropvolgende bespreking val die klem op aspekte wat verband hou met die leser se rol in dié betrokke gedig. Aangesien die gedig vanweë sy besondere bekendheid reeds elders bespreek is, sal die lesing daarvan op enkele relevante aspekte konsentreer eerder as om volledigheid na te streef.



### 8.1.1 Die digter as leser

Die gebruik van kursiewe en gewone druk in die aanhef en 'lyf' van die gedig respektiewelik, word ook aangetref in die titel en opdrag van die gedig. Die titel van die gedig staan, net soos die 'lyf'-gedeelte, in gewone druk. Die tipografie vorm dus 'n kode wat hierdie twee onderdele van die gedig met mekaar verbind. Daar kan dus aangeneem word dat dit dieselfde spreker is wat aan die woord is in die titel as in die 'lyf' van die gedig. 'n Vlugtige ondersoek van die gedig bevestig hierdie vermoede. In die titel is daar sprake van bedreiging deur siekes. Hierdie idee word opgeneem in die gedig met reëls soos: "die hospitale van Parys is stampvol bleek mense / wat voor die vensters staan en dreigend beduie".

Daarenteen maak die opdrag van die gedig "(vir B. Breytenbach)" gebruik van dieselfde tipografiese kode as die aanhef: kursiewe druk. Hieruit kan afgelei word dat die sprekers in hierdie twee gedeeltes van die gedig ooreenstem. Dieselfde spreker wat in die aanhef van die gedig vir Breyten Breytenbach voorstel, dra die gedig op aan Breyten Breytenbach. Hy sê dus: die gedig deur Breyten Breytenbach oor Breyten Breytenbach is dus vir Breyten Breytenbach. Die "fabriseerder" van die gedig is dus ook sy eie leser - en daarmee één van die lesers van die gedig. Op hierdie wyse kring die maak van die gedig op homself in: die maker is die onderwerp is die leser.

Daardeur word in 'n mate vergoed vir die onsekerheid oor wie die gedig gaan lees. Die moontlikheid dat niemand die gedig gaan lees nie, word ook deels hierdeur ondervang. Die maker is sy eie leser - en daardeur is hy selfgenoegsaam, hoewel geïsoleer. Hierdie opdrag verskyn reeds in Breytenbach se eerste bundel. Met die verskyning van die sg. tronkbundels word hierdie 'selfgenoegsame' soort gedig besonder relevant. Dit is juis in die tronksituasie wat die moontlikheid bestaan dat die gedig nooit uit hierdie selfgenoegsame kring sal breek nie. Oor hierdie 'woordtronk' skryf Breytenbach in *The true confessions of albino terrorist*: "But at the same time I realise that it (my writing) becomes the exteriorization of my imprisonment. My writing bounces off the walls. The maze of words which become alleys, like sentences, the loops which are close-circuits and present no exit, these themselves constitute the walls of my confinement." (1984b: 137).

### 8.1.2 Die verwagtingshorison van die leser geantisipeer

In die gekursiveerde aanhef van "Bedreiging van die Siekes" word die lesers direk aangespreek as "Dames en Here". Die spreker in hierdie gedeelte van die gedig rig hom in 1964 op 'n leser met 'n heel spesifieke verwagtingshorison wanneer hy die gedig van "die maer man met die groen trui" in die vooruitsig stel. Dit is duidelik dat hy deeglik bewus is van daardie leser se verwagtingshorison en hom dienooreenkomstig aanspreek.

Die resepsie-teoretikus Jauss het die begrip verwagtingshorison geformuleer. Hy word beïnvloed deur die wetenskapsfilosoof Popper en die sosioloog Mannheim se opvattinge in verband met 'n "horizon of expectations" (vgl. Holub, 1984: 59). Hy beskou die verwagtingshorison as 'n instrument waardeur die leser se literêre ervaring beskryf kan word teen die agtergrond van 'n objektiveerbare verwysingsraamwerk. Hy identifiseer die volgende komponente: "this frame of reference for each work develops in the historical moment of its appearance from a previous understanding of the genre, from the form and themes of already familiar works, and from the contrast between poetic and practical language." (1967: 15). Jauss beweer voorts dat die literêre werk bewustelik inspeel op die leser se verwagtinge in verband met literatuur. Daardie verwagtinge kan bevestig, verander en selfs op ironiese wyse vervul word deur die literêre werk (vgl. Jauss, 1967: 16).

In die aanhef tot "Bedreiging van die siekes" blyk dit dat die teks 'n duidelike beeld het van die verwagtingshorison van sy vroegste 'waarskynlike leser': die Afrikaanse poësie-leser van 1964.<sup>3</sup> Dit word gou duidelik dat dit sy strategie met betrekking tot hierdie leser bepaal.

Die lesers word in die begin van die gedig op 'n hoflike en formele wyse aangespreek as "Dames en here". Met sy hoflikheid en goeie maniere probeer die spreker om die leser se guns te wen. Hy wil sy aandag en simpatie hê vir die 'rouheid' van die gedig wat gaan volg. Hy besef waarskynlik dat sekere elemente in

---

<sup>3</sup> Die Afrikaanse poësie-leser van 1964 kan bv. ondersoek word aan die hand van sy reaksies op bundels soos wat dit blyk uit koerantberigte, resensies en tydskrifartikels. My verwysings na hierdie leser is noodwendig veralgemenings omdat die onderwerp nie sentraal staan in hierdie studie nie.

die gedig die lesers sal skok. Van Rensburg voorspel in sy (positiewe) resensie van die bundel dat sekere lesers geskok sal wees oor "die volgehoue ekshibisionisme, oor die degradering van die skryfdaad, oor die afbraak van die tematiese hiërargie wat tot dusver gegeld het (geen ingewande naas rose nie), oor die volgehoue neigings om te skok, rustigweg of blatant, oor 'n uitmekaarheid van die vers en 'n gebrek aan noodwendigheid van samehang van die verskillende materiale waaruit die vers aanmekaar gesit word." (1965: 15).

Uit die resepsie-geskiedenis van die bundel het dit geblyk dat die spreker rede gehad het om sy leser so versigtig te benader. Dit was, blykens seker vroeë reaksies op die bundel, 'n leser wat nie deur sy vorige ervarings in die lees van die Afrikaanse poësie volkome voorberei is op die soort gedig waarmee hy gekonfronteer is in "Bedreiging van die siekes" nie. Hierdie leser se opvattinge in verband met die genre van poësie is nie bevestig deur die poësie in *die ysterkoei moet sweet* nie. Daar was ook weinig in die vorme en temas van bekende werke wat hom voorberei het op hierdie bundel. Die vroegste lesings van die bundel het dus die klem gelê op die wyse waarop hierdie poësie wegbreek van die norm. Cloete het in sy resensie van die bundel geskryf: "(dit is) 'n baie nugter soort poësie met 'n uitskakeling van wat populêrweg gesien word as 'poëtiese' attribute, 'n on-liriese of anti-liriese poësie, neutraal in sy klank, d.w.s. nóg welluidend nóg kakofonies; die rym ontbreek byna totaal, ook die ritme is so bleek of neutraal moontlik." (1965: 71).

Die spreker in die aanhef van die gedig maak as deel van sy oorredingstrategie gebruik van konvensionele punktuasie (hoofletters, kommas, kommapunte, dubbelpunte). Dit kontrasteer skerp met die "gefabriiseerde" gedig waarin konvensionele punktuasie heeltemal ontbreek. Ook in die res van die bundel word die gebruik van punktuasie, veral van hoofletters tot die minimum beperk. Die titels van slegs vyf gedigte in die bundel (waaronder "Bedreiging van die siekes" tel) is in hoofletters geskryf - in die inhoudsopgawe word ook hulle met kleinletters geskryf. Ook die titel van die bundel is in kleinletters geskryf. Die gebruik van konvensionele punktuasie in 'n gedig waarin dit andersins ontbreek, is veelseggend. Die spreker probeer hiermee weer aansluit by die verwagtingshorison van sy leser om sy guns te wen. Daarmee ondervang hy 'n (andersins positiewe) reaksie soos die volgende van W.E.G. Louw: "Laat my, voordat ek verder skryf oor Breyten Breytenbach se bundel *die ysterkoei moet sweet*, beken dat ek selde 'n digbundel teensinniger begin lees het. / Waarom dit só was is moeilik om te verklaar.

Miskien was dit die 'afsigtelike' tekening op die stofomslag, dié kruis tussen 'n koei en 'n aap, met 'n alsiende oog bo en twee blommetjies onder; miskien die enigszins eksentrieke tipografie, met sy opsetlike gebruik van klein lettertjies; en, by die eerste deurblaai, ook die sterk vermoede dat daar in al dié uiterlikhede heelwat mistifikasie, en miskien heelwat pose skuil" (1965: 8). Die spreker is skynbaar bewus daarvan dat die onkonvensionele punktuasie van sy gedig die soort weersin mag wek waarvan hierdie aanhaling getuig. Juis daarom probeer hy dit voorspring met 'n bekendstelling wat sy leser se voorkeur reflekteer.

Die wyse waarop die digter "Breyten Breytenbach" deur die spreker in die aanhef bekend gestel word, is weer eens tekenend van die wyse waarop hy rekening hou met die verwagtingshorison en moontlike voorkeure van sy leser. Die digter word voorgestel as "die maer man met die groen trui". Die spreker gebruik hier die stereotiep van die asketiese kunstenaar: die digter is 'n "maer man", geen hedonist of selftevrede bourgeois nie. Hierdie beeld van 'n digter is sedert die Dertigers (veral Van Wyk Louw se werk) deel van die Afrikaanse poësie-leser se verwagtingshorison. In "Die profeet" (*Die halwe kring*) verwyt die digter-spreker God dat Hy hom "naak gemaak" het (1937: 29). In "Die doper in die woestyn" (*Nuwe verse*) sê die digter-spreker van homself: "ek het my maer vleis afgebreek" (1954: 22). Volgens hierdie stereotiep lei die digter 'n asketiese lewe soos die Bybelse profete. Die digter van "Bedreiging van die siekes" se "groen trui" is dus in 'n sekere sin die eweknie van Johannes die Doper se kleed van kameelhaar. Met sy asketiese, maer voorkoms (verder ondersteun deur die verwysing na sy "langwerpige kop") kan die digter ook aanspraak maak op die leser se simpatie. Sy kleredrag (die "groen trui") sluit aan by die askese en is ook 'n teken van die nederigheid waarmee dié digter hom tot die leser wend. Terselfdertyd berei dit die leser voor op die 'informaliteit' van die gedig wat gaan volg.

Die spreker in die aanhef noem ook die vroomheid van die digter wat hy aan die lesers voorstel: "hy is vroom" (r.2). Vroomheid en 'hoë erns' is byna 'n vanselfsprekende eienskap van die profeet-digter. Die vroomheid van die digter sou moontlik ook deur die leser gesien word as 'n waarborg van die morele gehalte van die gedig. Dit kon hom dalk gunstig stem vir die lees van die gedig wat volg. Uit 'n ondersoek na die reaksies op die bundel blyk dit inderdaad dat sekere lesers van die bundel "vroomheid" en morele gehalte as 'n maatstaf vir die poësie gesien het. F.I.J. van Rensburg het dit in sy andersins positiewe aanbeveling van die bundel vir die A.P.B.-prys vir 1964 versigtig geopper: "en sal 'n mens as dwaas

gereken word as jy ook morele besware inbring?" (1965a: 4). Die spreker was waarskynlik bewus daarvan dat die gedigte van hierdie "Breyten Breytenbach" dalk nie aan konvensionele morele norme sou voldoen nie. Deur die tipering van die digter as "vroom" wou hy sulke vooroordele by voorbaat neutraliseer. Harde werk, toewyding en nadenke is ook eienskappe wat deur die verwagte leser waardeër sal word. Daarom "stut en hamer" hierdie digter sy kop om met moeitevolle arbeid sy gedig tot stand te bring. Die "langwerpige kop" is ook die kop van 'n maer man gebrei deur sy digterlike aktiwiteit.

Die spreker in die aanhef bring dit spesifiek onder die leser se aandag dat die gedig wat gaan volg, "gefabriseer" is. Daarmee rig hy hom op die leser wat fiksionaliteit as een van dié onderskeidende eienskappe van literatuur beskou (vgl. Wellek en Warren se bekende uitspraak: "the reference is to a world of fiction, of imagination" - 1973: 25). Met hierdie uitspraak probeer die spreker weer eens een van die leser se moontlike verwagtinge ondervang. Hy sê vir hom dat hierdie gedig, en ook die ander in die bundel, wat so ongemaklik outobiografies voorkom, tóg produkte of 'fabrikasies' van die skrywer se verbeelding is. In hierdie opsig reflekteer "Bedreiging van die siekes" die wyse waarop die metafiksie die grense tussen 'werklikheid' en 'fiksie' problematiseer.

Hoe nodig hierdie 'voorsorg' van die spreker was, bewys die klag van "ekkerig"-heid wat aan die deur van hierdie bundel gelê is. In verskillende lesings van *die ysterkoei moet sweet* is daar op hierdie element gewys. Rob Antonissen gebruik aanvanklik die term in 'n positiewe sin. Hy skryf in sy resensie van die bundel dat *die ysterkoei moet sweet* "'n ek-bundel sonder ekkerigheid" is (1965: 60). Grové gebruik later die term "ekkerig" om negatief te oordeel oor aspekte van Breytenbach se werk en praat van 'n skrywer wat "hom tot elke prys opdring aan die leser" (1967: 21).<sup>4</sup> Kromhout praat van 'n "te volgehoue selfgesentreerdheid" (1965: 2). Selfs in sy geesdriftige aanbeveling van Breytenbach se bundel vir die A.P.B.-prys skryf Van Wyk Louw: "Hierdie poësie: in *Die ysterkoei moet sweet* is daar 'n bietjie, miskien selfs 'n bietjie te veel ek-Breyten-rig-heid. Ek glo egter dat dit selfs teologies in orde is om eers oor ons eie heil bekommer te wees voordat ons die wêreld gaan verbeter." (1965: 2).

---

<sup>4</sup> Brink reageer op die aanklag van "ekkerig"-heid in 'n bespreking van "Bedreiging van die siekes" (1979: 10).



Dit wil voorkom asof die oorskryding van die grens tussen 'werklikheid' en 'fiksie' nie deel was van die verwagtinge van die eerste lesers van Breytenbach se werk nie. Dit lei waarskynlik tot die kritiek op die aanwesigheid van die "ek", Breyten Breytenbach, in die poësie. Vanaf die veertigerjare bestaan die tradisie van die "gestalte"-vers in die Afrikaanse poësie waaruit die "digter met sy eie gevoelens en drifte weggeobjektiveer (is) in 'n taalkonstruksie wat sy eie sê kon sê" (Grové 1967: 21). Dit hang saam met die heersende opvattinge oor die outonomie van die literêre werk. Van Wyk Louw se reeks artikels in *Die "mens" agter die boek* (1956) reflekteer hierdie opvattinge en is waarskynlik 'n belangrike vormende invloed in die eerste Breytenbach-lesers se verwagtingshorison.

Die lees van *die ysterkoei moet sweet* het egter ook die lesers van Afrikaanse poësie se verwagtingshorison verbreed. Dit blyk uit die oorwegend positiewe waardeoordele oor die bundel. Jauss beweer dat die estetiese waarde van 'n literêre werk afhang van die mate waarin dit 'n verandering in sy lesers se verwagtingshorison bewerkstellig. Hy noem die afstand tussen die bestaande verwagtingshorison en die veranderde verwagtingshorison wat deur 'n nuwe werk daargestel word, die "estetiese afstand". Hy gebruik hierdie "estetiese afstand" as norm vir die evaluasie van 'n literêre werk<sup>5</sup>: "The distance between the horizon of expectations and the work, between the familiarity of previous aesthetic experiences and the 'horizon change' demanded by the response to new works, determines the artistic nature of a literary work along the lines of the aesthetics of reception: the smaller this distance, which means that no demands are made upon the receiving consciousness to make a change on the horizon of unknown experience, the closer the work comes to the realm of 'culinary' or light reading." (1967: 19).

Die spreker in die bekendstelling van die gedig gaan dus op 'n volkome berekende wyse om met sy leser. Sy strategie is om in die bekendstelling in te speel op die verwagtingshorison van die leser met die doel om sy vertrouwe te wen vir die oorbrugging van die "estetiese distansie" wat die daaropvolgende gedig van hom gaan verg. Tot hierdie oorbrugging was die kritiek indertyd wel in staat. Dit word gereflekteer in hulle positiewe waardeoordele. Hiervan is die toëkenning van die APB-prys vir Letterkunde in 1964 die mees sigbare bewys.

---

<sup>5</sup> Die "estetiese afstand" is uiteindelik 'n onvoldoende maatstaf vir evaluasie. Holub noem dit 'n "mechanistic approach to evaluation" en gee 'n kritiese bespreking daarvan (1984: 62-63).

Dus: in die aanhef van die gedig is iemand aan die woord wat die verwagtingshorison van sy voornemende lesers ken. Hy spreek hulle dienooreenkomstig aan om hulle aandag en guns te wen vir die gedig gefabriseer deur Breyten Breytenbach. Hierdie gedig sou juis wegbreek van dit wat met veiligheid en bekendheid geakkomodeer kon word binne hulle verwagtingshorison. In die proses sou die leser van Afrikaanse poësie se verwagtingshorison aansienlik verander.

### 8.1.3 Die genade van die leser

Die "gefabriseerde" gedig begin met die notering van die spreker se vrees: "ek is bang om my oë toe te maak" (r.5). Dit is nie net 'n vrees om ontnem te word van die vermoë om waar te neem nie, maar ook 'n vrees vir die dood. Die toemaak van die oë kan ook dui op die intrede van die dood. Die paradoksale aard van die volgende reël ("ek wil nie in die donker leef *en* sien wat aangaan nie" - r.6) wys daarop dat die spreker voel dat hy selfs in die donker ('n staat van nie-waarneming sowel as die dood) nie sal wegkom van dit wat "aangaan" nie. Die spreker is dus 'n waarnemer (vgl. die aksent op die oë) wat beangs word deur dit wat hy waarneem, maar nogtans weier om op te hou kyk. In die volgende gedeelte van die strofe word dit duidelik waarom die spreker so beangs is. Die ruimte waarin hy hom bevind, is deurtrek van siekte en die moontlikheid van dood. In sy beskrywing maak hy melding van die "hospitale van Parys" (r.7). Beide hierdie ruimtelike elemente verkry deur die bestaan van intertekste 'n besondere waarde wat inskakel by die res van die gedig.

Die "hospitaal" kom ook elders in die werk van Breytenbach voor. In *Om te vlieg* (1971) sal dit 'n belangrike plek bekleed. Die hoofkarakter Panus werk in 'n hospitaal voordat hy afgedank word. Die beskrywing van die hospitaal laat blyk dat dit geassosieer word met vernietiging en verval: "Iewers in die agtergrond het 'n ander pasiënt soos 'n vasgekeerde slang gegil en gegil. Opsigters met slagtersmusse op het die siekes op trollies op en af in die lang gange gestoot." (1971: 7).

Ook "Parys" is 'n betekenaar wat uitwys na 'n ander teks - in hierdie geval Rilke se dagboekroman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In Rilke se roman gaan die Deen Brigge na Parys om die lewe te ervaar. In teenstelling met sy

verwagtinge vind hy die dood : "So, also hierher kommen die Leute; um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen: Hospitälern. Ich habe einen Menschen gesehen, welcher schwankte und umsank. Die Leute versammelten sich um ihn, das ersparte mir den Rest." (1921: 1). Soos die "maer man in die groen trui" voel hy beangs deur die dreiging van siekte en dood. Hy is ook uitermate bewus van die teenwoordigheid van hospitale en hulle assosiasie met dood eerder as lewe en herstel: "In den Sanatorien, wo ja so gern und mit so viel Dankbarkeit gegen Ärzte und Schwestern gestorben wird, stirbt man einen von den an der Anstalt angestellten Töden; das wird gerne gesehen." (1921: 10).

Die ruimte waarin die spreker hom bevind, het dus sterk intertekstuele assosiasies met siekte en dood. Die mense in hierdie ruimte is ook deel daarvan. Hulle is die kleur van siekte, die dood selfs: "bleek" (r.7). En hulle is baie: die hospitale is "stampvol" (r.7). Deurdat hulle "voor die vensters staan en dreigend beduie" (r.8), lyk dit asof hulle iets wil kommunikeer aan diegene buite die hospitale. Die spreker ervaar hulle gebare as "dreigend" waarskynlik omdat dit geplaas is binne 'n ruimte vol van die bedreiging van siekte en dood. Hy is dus een van die bedreigdes op wie die "bedreiging van die siekes" (vgl. titel) gemik is. Hulle is egter ook self bedreigdes: "deur apokaliptiese reën en nag" (Brink, 1979: 11). Hiermee word die meerduidige moontlikhede van die titel in die gedig verwesenlik: die bedreiging is ook gemik op die siekes.

Reeds in die eerste strofe is daar aanduidings van die keersy van hierdie apokalips van siekte en dood. Die siekes in die hospitale word vergelyk met "die engele in die oond". Dit kan verwys na die helder-verligte vensters waarin hulle staan. Van buite lyk dit waarskynlik na 'n oond. Hierdie vergelyking kan egter ook gelees met gebruik van 'n Bybelse interteks. In Daniël 3 word daar geskryf oor die drie vriende van Daniël nl. Sadrag, Mesag en Abednégo wat in 'n vuuroond gegooi is omdat hulle nie Nebukadnésar se beeld van goud wou aanbid nie. Dit word 'n wonderbaarlike oomblik: "Kyk, ek sien vier manne los binne-in die vuur wandel sonder dat daar 'n letsel aan hulle is; en die voorkoms van die vierde lyk soos dié van 'n godeseun" (Daniël 3: 24). Ook in die gedig word dit 'n moment waarin die negatiewe waardes van bleekheid en siekte en wagtende dood aangevul word deur 'n positiewe element. Die moontlikheid bestaan om te oorleef; of liever: weer te leef. Dit is inderdaad "'n voorteken van redding" (Ferreira, 1985: 35). Deur die genade van God (soos gemanifesteer in die teenwoordigheid van die godeseun)

bestaan die moontlikheid op oorlewing of herlewing. Hierdie aanvulling van die "negatiewe" (siekte en dood) deur die "positiewe" (lewe) begin die gedig stuur in die rigting van die versoening van pole.

Die laaste reël van die strofe beskryf die buite-ruimte: "dit reën die strate afgeslag en glyerig" (r.10). Teenoor die lig en hitte van die binnekant ("oond") staan die nat en waarskynlik koue buitekant. Wanneer Breytenbach se teks *Om te vlieg* (1971) bygehaal word, is dit duidelik dat binne en buite in hierdie gedig dieselfde eienskappe het. In *Om te vlieg* word die hospitaal gesien as 'n milieu waar "opsigters met slagtersmusse" werk (1971: 7). Hier word die natgereënde strate gesien as iets wat afgeslag is. Slagting is dus deel van die binnekant sowel as die buitekant. Deur hierdie identifikasie van die buitekant met die binnekant word daar ook afgestuur op die versoening van teenoorgesteldes. Daarbenewens kry die slagting ook nog 'n positiewe waarde wanneer dit gesien word as 'n offerslagting. Die slag van 'n offer is 'n voortsetting van die "'primordial sacrifice' (there is no creation, or regeneration, before destruction)" (De Vries, 1974: 396). Die slagoffer bring ook redding en versoening omdat dit eenheid herstel: "The restoration of primordial unity, reuniting that which is scattered in manifestation. In sacrifice the sacrificer and the sacrificed become one with each other and the universe, microcosm and macrocosm meet and attain unity" (Cooper, 1978: 143).

Die offerslagting het ook 'n bepaalde plek in die Ou Testament wat reeds deur die verwysing na Daniël as interteks by die lees van hierdie gedig funksioneer. Dit sluit aan by die apoteose van die offer-gedagte binne die Nuwe Testament wat as vervulling van die Ou Testament gesien word. Christus is die uiteindelijke en die finale offer wat moes sterf om te herleef en te laat herleef deur die genade van God. Die Christelike kode word dus vooruitgeloop met hierdie beskrywing van die ruimte van die gedig as "afgeslag" (r.10). Deur die genoemde intertekste word die negatiewe waardes van elemente soos vrees, siekte en dood in die eerste strofe 'n positiewe keersy gegee. Die spreker bevind hom dus in 'n situasie waarin hy oënskynlik deur vrees, siekte en dood bedreig word; tog is die keersy daarvan reeds implisiet in die intertekste aanwesig.

Ook die tweede strofe begin met die oë - hierdie keer is die spreker se oë "gestysel" (r.11). Dit impliseer 'n verstywing of selfs gefikseerdheid van die oë. Hy kán dus nie sy oë toemaak nie omdat hy al in 'n mate die lot van die "siekes" in die eerste strofe deel. Die kleur van sy "gestyselde" oë identifiseer hom met die "bleek

mense" in die vorige strofe. In die volgende reël voorsien die spreker trouens sy eie begrafnis: "hulle/julle sal my op so 'n nat dag begrawe" (r.12).

Die gelyktydige aanspreek van "hulle" en "julle" berei die weg voor vir die identifikasie van subjek en objek asook die byhaal van die leser. Die gespreksituasie bestaan uit 'n spreker (in hierdie geval die "ek"), 'n aangesprokene (in hierdie geval: "julle") en 'n derdepersoonsverwysing (in hierdie geval: "hulle"). Die verwysing na die derdepersoon wat gewoonlik nie 'n aktiewe deelnemer aan die gesprek is nie, staan eerste en kan op meer as een manier gelees word. Enersyds kan dit 'n antesedentlose voornaamwoord wees: 'n verwysing na 'n ongeïdentifiseerde groep (vgl. ook "hulle sê..."). Die gevoel van bedreiging word verhoog deur die vaagheid en anonimiteit van hierdie "hulle". Andersyds kan die "hulle" gelees word as anafoor met die antesedente "bleek mense" (r.7) en "siekes" (vgl. titel). Dit is veral veelseggend dat die "hulle" uitruilbaar gemaak word met "julle", die tweedepersoonsdeelnemer aan die gesprek. Hierdie anafoor se antesedent is "Dames en Here" (r.1), die lesers van die gedig - toe en nou. Deur hierdie stap, die gelyktydige aanspreek van "hulle" en "julle" word die "siekes", die "bleek mense" in die hospitale gelyk gestel aan die "dames en here", die lesers. Die leser word dus betrek by die proses binne die gedig en is nie net 'n onbetrokke waarnemer nie. Hy word deur hierdie identifikasie self siek en bleek - bedreiger sowel as bedreigde. Hiermee is die eenwording op pad: hulle (die siekes) is ek (die spreker) is julle (die lesers). Hierdie eenwording word gekomplementeer deur die verdere wegvaag van "onderskeidende kenmerke tussen lewende voorwerpe" (Ferreira, 1985: 35).

Die spreker plaas die begrafnis wat hy vir homself voorsien in 'n ruimte wat duidelik skakel met dié in strofe een. "(S)o 'n nat dag" sê duidelik dat dit een van die "afgeslagte en nat dae" sal wees waarvan hy reeds gepraat het. Binne die konteks van die gedig verwys "nat" nie net na water nie, maar ook na bloed. Dit word bevestig deur die beskrywing van die nat aarde as "sooie rou swart vleis" - die nat aarde is 'n afgeslagte dier of mens. Hierdeur word die verband met die slagting van die offerdier in r.10 behou. Dit is ook 'n vooruitwysing na die offersuggesties vervat in die reël: "die lug sweet wit bloed" (r.15).

Die nattigheid het ook 'n invloed op die "blare en oorryp blomme" (r.14) - die plantaardige deel van die ruimte. Hulle word "gekleur en geknak" (r.14) daardeur. Die kleur wat die nat teweegbring in die geval van die aarde is swart; in die geval



van die blare en blomme waarskynlik wit of "bleek" - die wegvaag van kleur. Die "nat" word in beide gevalle voorgestel as destruktief. Hierdie destruktiewe uitwerking van die nattigheid op die blare en die blomme gaan dié van die lig vooraf (vgl. r.15: "voordat die lig hulle kan knaag"). Ook die lig (wat gewoonlik net soos die reën 'n positiewe uitwerking het omdat dit groei bewerkstellig) word hier voorgestel as afbrekend: iets wat knaag. Die onderwerp van die werkwoord "knaag" is weer eens 'n anafoor wat meer as een antesedent kan hê: "hulle". Daar is nou reeds aangeneem dat die een moontlike antesedent van "hulle" kan wees die blare en blomme waarvan daar in die vorige reël sprake was. 'n Ander moontlike antesedent is die gestyselde oë van die spreker waarvan daar in die eerste reël van die strofe gepraat is. Sowel die mens as die plante word deur die nat bedreig - weer eens word alle vorme van lewe betrek by die bedreiging deur die nat ruimte.

Bedreiger is egter ook bedreigde, want die nat ruimte word op sy beurt self gelyk gestel met 'n afgeslagte dier. Hierdie gelykstelling van bedreiger met bedreigde word voortgesit as daar van die reën gesê word: "die lug sweet wit bloed" (r.15). In hierdie slagting bloei die lug dus ook. Die koue en nattigheid se keersy word hier gevind in die "sweet" wat hitte impliseer (vgl. Ferreira se interpretasie hiervan, 1985: 33). Die verwysing na "bloed" sluit aan by die uitbeelding van die nattigheid as slagting. Die bloed is in hierdie geval "wit" want reën is wit. In hierdie geval neem die bloed ook die kleur aan van siekte - van die "bleek mense", die "gestyselde oë" en die "oorryp blomme".

Met hierdie beskrywing van die reën word 'n Bybelse interteks weer bygehaal. Die "sweet van bloed" herinner aan Christus se kruisiging - 'n element wat reeds opgeroep is met die suggestie van 'n offerslagting (r.10). In Lukas 22:4 staan geskryf dat Christus tydens sy waak voor Judas se verraad gebid het en dat sy sweetdruppels soos bloed was: "En toe Hy in 'n swaer stryd kom, het Hy met groter inspanning gebid, en sy sweet het geword soos bloeddruuppels wat op die grond val." Dus is nie net die nat strate 'n slag-offer nie, maar ook die reën. Deur hierdie beskrywing van die reën wat deels berus op 'n interteks, word daar weer eens aan die vernietigende ruimte die positiewe aksent gegee wat verbonde is aan die dood van Christus. Binne hierdie geofferde ruimte voorsien die spreker sy eie lot as offer. Daarom verwys hy na sy eie begrafnis. Hy sluit egter hierdie strofe af met 'n uiting van sy verset: "maar ek sal weier om my oë in te hok" (r.16). Hy weier dus om op te hou waarneem ten spyte van sy vrees én hy weier om sy oë toe

te maak in die dood. Die positiewe keersy van die "oë-toemaak" in die dood is nog slegs subtiel en implisiet deur hom aangedui (en aangevoel).

In die volgende strofe vra die spreker as 't ware om geslag te word. Hy vra om soos 'n voël uitmekaar getrek te word: "pluk my benerige vlerke af" (r.17). Reeds in hierdie eerste gedig van Breytenbach word die spreker geïdentifiseer as voël. Hierdeur sal die mond, "té geheim om pyn nie te voel nie" (r.18) en die spraakorgaan, geraak word. Dit sal dus 'n deurslaggewende invloed uitoefen op hierdie spreker wat immers digter is, soos ons in die aanhef verneem het. Wanneer hy in die volgende reël sê: "trek stewels aan vir my begrafnis", spreek hy waarskynlik weer die "hulle/julle" (r.12) aan wat hom sal begrawe. Weer is dit nie net die siekes van Parys wat deel het aan hierdie begrafnis nie, maar ook die "dames en here"-lesers.

In hierdie strofe word die ruimte nou meer eksplisiet draer van "lewendood", die gelyktydige drag van vernietiging en vrugbaarheid. Die spreekse "gladde, lekkende koppe" is nat van die reën, maar dalk ook van bloed wat daaruit "lek". Verder word hulle ook nog "swart bloeisels" genoem. Hulle verenig dus in hulle die pole van dood ("swart") en lewe ("bloeisels").<sup>6</sup> Die bome is "groen", maar ook swart "prewelende monnike" (r.22). Die aanwesigheid van die monnike (sy dit dan net bome) bevestig dat dit inderdaad die begrafnis van 'n "vroom" man is. Dit sluit ook aan by die religieuse sfeer geskep deur die Christelike kode.

In die volgende strofe gee die spreker 'n aanduiding van waar hy begrawe wil wees: "op 'n heuwel" (r.23). Hy vra ook om geplant te word: dit maak van die begrafnis iets vrugbaars met die moontlikheid op nuwe lewe. Die saad wat in die grond moet val en sterf, om "veel vrug" te dra (Johannes 12: 24), figureer ook binne die Christelike kode. Die ligging van die graf ("op 'n heuwel") is ook veelseggend binne die Christelike kode wat op verskillende punte in die gedig aangevra word. Christus is gekruisig op 'n heuwel, Golgota. Hierdeur word 'n verband gelê tussen die spreker en Christus wat geoffer is om deur sy dood lewe te gee. Die graf moet ook naby water (lewegewer én vernietiger) wees: "naby 'n dam" (r.23).

In die loop van die gedig word die "siekes" van Parys sowel as die "dames en here"-lesers betrek by die spreker se begrafnis. Hy sê dat hulle hom sal begrawe (r.12),

---

<sup>6</sup> Hieroor skryf Ferreira (1985: 33-37) uitvoeriger.

hy vra hulle om sy "benerige vlerke" af te pluk (r.17) en stewels aan te trek vir sy begrafnis (r.19). Hy vra hulle ook om hom te "plant op 'n heuwel" (r.23).

Vervolgens vra hy: "laat die sluwe bitter eende op my graf kak" (r.24). Die eende word hierdeur saam met die siekes en die lesers ook deelnemers aan sy begrafnis gemaak. Deur die beskrywing van die eende as "slu" en "bitter" word hulle vermenslik. Ook die keuse van die werkwoord "kak" suggereer 'n mens. Die eende word dus geïdentifiseer met die ander bedreigers van die spreker: die siekes en die lesers. Daar is egter ook sprake van identifikasie met die spreker: hy sien homself immers ook as voël ("benerige vlerke" - r.17). Bedreiger word dus geïdentifiseer met bedreigde. Die handeling van die eende kan ook gelees word as manifestasie van die eenwording. Dit dra by tot sy aftakeling omdat dit hom minag, maar ook tot sy uiteindelijke herlewning omdat dit sy graf bemes.

Deur die volgende reël word die eenwording van mens en dier op 'n ander wyse beklemtoon: "die siele van kranksinnige maar geslepe vrouens vaar in katte in" (r.26). Niks gaan verlore in die proses wat die lewe is nie. Een vorm van lewe word 'omgesit' in 'n ander vorm van lewe. Lewe word omgesit in dood; dood in lewe. Die inkantasie van "vrese" (r.27) dra by tot die religieuse sfeer van die gedig en lyk na 'n poging om die vrees te besweer. Terselfdertyd is dit ook 'n bevestiging van die aanwesigheid van die vrees, omdat die herhaling van die woord "vrees" gelees kan word as 'n soort mantra - "a direct and most heightened, an intensest and most divinely burdened rhythmic word which embodies an intuitive and revelatory inspiration and ensouls the reality of things" (Ferguson, 1976: 115). Die vrese word ook geanimeer tot iets wat bepaalde eienskappe deel met ander elemente in die gedig. Hulle is "deurweek" en "kleurloos" van die reën wat ook alle ander dinge in die gedig aantast. Die digter-spreker eindig sy gedig met die konstatering dat hy sal voortgaan om te dig ten spyte van sy vrees en selfs van sy dood: "ek sal weier om my swart tong te troos (kalmeer)" (r.28). Sy tong is die kleur van die dood, maar nog steeds sal hy voortgaan om te praat as digter. Net so het hy geweier om op te hou kyk, al was sy oë gestysel. Hy sal ook nie probeer om die uitinge van sy tong minder verskriklik te maak nie. Die verskrikking is eweseer deel van die geheel as die wonder. Indien hy sou afdoen aan die verskrikking van die lewe, sou hy ook afdoen aan die wonder daarvan. Hiermee word sy gedig afgesluit.

Die laaste reël van die gedig stel weer die spreker van die aanhef aan die woord. Na afloop van die "maer man" se gedig sê hy vir die leser: "Kyk hy is skadeloos,

wees hom tog genadig." (r.29). In 'n retoriese manewer probeer hy die belangrikheid van die digter 'ontken' deur te wys op sy skadeloosheid. Op dié manier probeer hy die digter skadeloos-stel voordat hy van die leser die volgende belangrike guns of toegewing vra: sy genade. Met hierdie versoek word die verwysings na die "engele in die oond", Christus en die spreker wat sy eie begrafnis voorsien in terme van 'n plant-proses finaal saamgevoeg tot 'n geheel. In elkeen van hierdie gevalle is daar sprake van 'n "sterfte" waarop herlewing volg deur die genade.

Die "engele in die oond" moes in die vuur van die oond sterf (hulle word gekarakteriseer as "engele"; dus nie gewone lewendes nie) voordat hulle weer kon herlewe deur die genade van die ou-Testamentiese God (Daniël 3: 26). Christus moes ook sterf en "neerdaal ter helle" (om die woorde van die geloofsbelydenis te gebruik) voordat hy kon herlewe deur die genade van God. Op dieselfde wyse voorsien die spreker in die gefabriseerde gedig dat hy geslag gaan word en sterf. Deurdat hy begrawe word "op 'n heuwel naby 'n dam onder leeubekkies", ontstaan die moontlikheid op herlewing. Hierdie sikliese lewe en sterwe vind plaas binne 'n gedig - daarop wys die duidelike reliëf van die "gefabriseerde" gedig teenoor die aanhef en afsluiting wat as 't ware 'n raam daarom vorm. Daarom is dit die genade van die leser wat nodig is vir die voltrekking van daardie proses. Die leser is die een wat die gebeure in die gedig moet laat plaasvind deur die gedig te lees of te aktualiseer. Juis daarom doen die spreker in die aanhef en slot (vermoedelik die 'ander ek' van die digter in die gefabriseerde gedig) soveel moeite om die guns van die leser te behou. Hy is afhanklik van die leser se volgehoue en onbevooroordeelde aandag. Om hierdie rede nader hy die leser so berekend en met soveel omsigtigheid. Hy probeer die leser tot in die slotreël op 'n baie kundige wyse manipuleer sodat hy nie sy guns verloor nie.

Die verhouding tussen die leser en die fabriseerder van die gedig is dus in hierdie geval dié van begenadiger en begenadigde. By die dodelike erns van hierdie proses is daar tog ook iets speels aanwesig. Die spreker in die aanhef en slot relativeer op 'n speelse, selfs spottende manier sy "maer" alter ego. Hy suggereer dat 'n mens hierdie digterlike speletjie nie alte ernstig moet opneem nie. Op hierdie manier bring hy die noodsaaklike en ewewig-skeppende korrektief wat in Zen so belangrik is: die lag. Dit verhoed die misplaaste erns wat 'n obstruksie in die bewandeling van die Weg kan wees.

Die spreker in die aanhef en slot se poging om afstand te verkry van die gedig wat geskryf is, word gekontrasteer met die poging om die leser betrokke te kry. Die leser se betrokkenheid is essensieel vir die gedig. Indien die leser nie die gedig aktualiseer nie, sal dit en die spreker daarin nie tot lewe kom nie. Daarom word die leser se genade gevra. Die leser word ook direk betrek by die proses binne die gedig deur hom te identifiseer met die dreigende siekes sowel as diegene wat die digter gaan begrawe. Binne die gedig maak die leser deel uit van die groep wat die digter se sterfte bewerkstellig; buite die gedig moet hy weer die digter laat lewe deur sy aktualisering van die gedig.

## 8.2 "ykoei": gelees oor die skouer van ander tekste

### 8.2.1 Die titel

Daar is reeds vroeër gewys op die moontlikheid dat die gedigtitel "ykoei" 'n beknopte weergawe is van "ysterkoei" soos bekend uit die bundeltitel *die ysterkoei moet sweet*. In die gedigtitel "ykoei" is die bundeltitel (*yk*) egter ook herkenbaar. Een van die moontlike verklarings vir die titel is dat dit een van die betekenaars is wat in die bundel naas "ek" funksioneer (vgl. 3.3.1). Die titel "ykoei" sou dus enersyds gelees kon word as 'n beknopte weergawe van "ysterkoei" en andersyds 'n sametrekking van "ek/yk en die koei". Wat Eco van die "common frame" sê, geld ook vir die titel "ykoei": "(It) is already an inchoative text or a condensed story" (1979: 21). Indien die titel van die gedig gelees word as 'n beknopte weergawe van "ysterkoei", kan dit geïdentifiseer word met die spreker of subjek van die gedig. Die 'teks' ("inchoative text") agter hierdie titel is dus: "ek is die ysterkoei". Die ander lesing van die titel suggereer ook 'n 'storie' in die klein: "ek/yk en die koei".

Die "ek" figureer van die begin van hierdie gedig dus onder 'n 'skuilnaam' nl. "yk". Dit is opvallend dat daar in hierdie gedig weinig sprake is van 'n ekspliete ek-spreker. Die spreker in die aanhef van die gedig verwys slegs een maal na homself ("vergun my om afskeid te neem" - r.1). In die aangebode gedig (r.7-25) gaan die spreker of subjek van die gedig skuil agter "jy" ('n mens) en noem homself nooit eksplisiet by die naam nie (hieroor later meer). 'n Ondersoek van die titel, waarin hy hom tog wel manifesteer onder die be-tekenaar "yk", werp gedeeltelik lig op die identiteit van die gedig se subjek.



### 8.2.1.1 Ek, die ysterkoei

Soos reeds aangedui, is die begin van 'n storie vervat in die titel "ykoei": "ek is die (yster)koei". Hierdeur word die identifikasie van die "ek" met die "ysterkoei" duidelik geïmpliseer. Om die identiteit van die "ek" te agterhaal, kan die "ysterkoei" dus geïnterpreteer word. Die verwysing na die ysterkoei in die titel van Breytenbach se eerste bundel is afgelei van 'n Zen-spreuk: "Om die groot Niet te vertrap, sal die ysterkoei moet sweet" (vgl. Brink, 1979: 9). Dit beteken dat die onmoontlike moet gebeur voordat die groot niet omskep word in die al. Omdat die spreuk as bundeltitel gebruik word, kan dit ook betrekking hê op die maak van die gedig. Dit is die gedig en ten slotte die bundel wat probeer om die wonder te laat gebeur, om die onmoontlike te bewerkstellig en die ysterkoei te laat sweet. Die wesenlike onuitvoerbaarheid van hierdie opdrag impliseer dat die gedig slegs 'n poging kan aanwend om die wonder te laat gebeur; per definisie is dit onmoontlik.<sup>7</sup> Binne die konteks van die gedig "ykoei" word die spreker in die gedig, ook die "ek" of "yk" van die bundel geïdentifiseer met die "ysterkoei" wat moet sweet of gesweet het. Die spreker binne sy gedig is die ysterkoei wat moet sweet; hy is dus die terrein waarop die vertrapping van die groot niet moet plaasvind. Binne hom moet die onmoontlike moontlik gemaak word; binne hom moet die wonder hom afspeel.

Ook in die Breytenbach-teks *Boek* word die "ysterkoei" betrek in 'n beskrywing van die ontstaan van 'n gedig. In hierdie beskrywing word "'n vers aangeknoop met Bibber Breytenbach Gev 766/75; waarin vuurhoutjies getrek word om in die winderige donkerte telkens met verbrande vingers 'n handbreedte van die ysterkoei te verken" (1987a: v). Die verkenning van die poësie en die gedig is dus 'n verkenning van die "ysterkoei". In dié opsig wat 'n verkenning van die aard van die poësie ook 'n verkenning van die self is, kan die ek oftewel die skrywende subjek gelyk gestel word aan die "ysterkoei".

Die "ysterkoei" figureer ook elders in Breytenbach se werk. In 'n intertekstuele gesprek met die titel van sy eerste bundel skryf Breytenbach ook in *Kouevuur* van

---

<sup>7</sup> Die "ysterkoei" is ook al gelees as 'n verwysing na die digter se tikmasjien wat "moet sweet" tydens die skeppingsproses (vgl. Kannemeyer, 1983: 465). Hierdeur bly die verband tussen die "ysterkoei" en die digterlike skeppingsproses behoue.

die ysterkoei. In die gedig "die hand vol vere" (1969: 67) praat die spreker van 'n tuiskoms waaroor hy droom of fantaseer:

"mammie  
ek het gedog  
as ek eendag huis toe kom  
sal dit onverwags so teen skemerdag wees  
met jare se opgegaarde rykdom  
op die rûe van ysterkoeie".

Die verworwenhede van jare (veral op die gebied van die poësie?) word hier huis toe gedra "op die rûe van ysterkoeie". Belangriker nog is dat die ysterkoei hier funksioneer binne 'n droomsfeer. Hierdie sfeer van onwerklikheid word aanvanklik geskep deur die gebruik van die frase "ek het gedog". Die fantasie-element word in die slot van die gedig by wyse van 'n spel op die woord "dog" verder gevoer: "anders as ou Dog / waar ek 'n veertjie plant / kom 'n kêk-kôk-hoender op!" Hier word in wese dieselfde gesê as met die spreuk "die ysterkoei moet sweet". In teenstelling met "ou Dog" (die hond, maar ook die 'karakter' in die uitdrukking: "Weet jy wat het Dog gemaak? Dog het sy broek vuil gemaak" - *WAT Deel 2*, 1974: 225) kry die spreker dit reg om 'n wonder te laat gebeur wanneer hy "plant". Hy plant 'n veer (wat ook 'n veerpen, 'n skryfinstrument kan wees) en daar kom 'n hoender op. Deur sy vermoë om die fantasie aan te wend, kry hy dit dus reg om "die niet te vertrap".

Die "ysterkoei" hou verband met die poging om in die poësie die onmoontlike te bewerkstellig: al uit die niet. Die "ysterkoei" hou egter volgens hierdie gedig óók verband met 'n droom- of fantasiesfeer. Die afleiding is dat die onmoontlike in die poësie bewerkstellig kan word deur 'n wegstap van die fisiese werklikheid na 'n verbeelde of fantasie-wêreld - 'n droom-wêreld. Ook binne "ykie" wat deur sy titel iets van daardie kontekste wil oorhêel na sy eie, word die poging om die onmoontlike te bewerkstellig geplaas binne 'n irreële sfeer: 'n droom en 'n koma (vgl. r.7). Die "ek" ("yk") kom, by wyse van spreke, op die rug van 'n ysterkoei na die "dames en here"-lesers. Of liever: hy is die ysterkoei self (volgens die getuigenis van die gedigtitel). Hy word dus self die gedroomde gedig waarin daar gepoog word om die niet te vertrap en die illuminasie te bereik.

### 8.2.1.2 Ek en die koei

Die moontlikheid om die titel "ykoei" te lees as 'n samevoeging van "ek en die koei" vra om die byhaal van 'n bekende Zen-tekst. Die belangrikheid van die Zen-kode vir die lees van die bundel is reeds gesuggereer deur die plasing van die "hart-soetra" aan die begin van die bundel. Die tekst wat in die geval van die titel "ykoei" as intertekst kan funksioneer, is 'n reeks van tien afbeeldings wat bekend staan as die "cow-herding simile" (Wood, 1984: 29) of die "ox-herding sequence" (vgl. Suzuki, 1983b: 129-144). Hierdie afbeeldings is 'n visuele weergawe van die "levels of realization in Zen" (Kapleau, 1965: 301) wat vir die Zen-student 'n bron van lering sowel as inspirasie is. Dit is 'n illustrasie van die verskillende fases in die dissipline van Zen sowel as 'n uitbeelding van die geleidelike ontwikkeling van die Zen-lewe (Suzuki, 1983b: 128-129). Die oorspronklike tekeninge en kommentaar word toegeskryf aan Kakuan Shien (twaalfde eeu). Vroeër weergawes van hierdie "ox-herding pictures" bestaan uit slegs vyf of agt prentjies - die laaste een is dié van die sirkel.

Die reeks afbeeldings kan kortweg as volg opgesom word. In die eerste van die tien prentjies het die os weggeraak omdat die oswagter se verwarde sinne hom die spoor laat byster raak het. Hy is verward; sy huis raak al verder van hom weg en die pad wat hy moet volg, is nie vir hom helder nie. In die tweede prentjie begin hy met die hulp van die soetras 'spore' van die os sien ten spyte van sy verwarring. In die derde prentjie begin die oswagter die weg vind deur die geluid wat hy hoor. Hierdeur sien hy tot in die oorsprong van alle dinge en al sy sintuie bestaan in volkome harmonie met mekaar. In die vierde prentjie vind die oswagter die os, maar die dier is moeilik om te beheer as gevolg van die invloede van die buite-wêreld. Hy moet baie streng wees met die os. In hierdie prentjie word die os afgebeeld as swart. In die vyfde prentjie slaag die oswagter net-net daarin om die os onder sy beheer te kry. Dit kos volgehoue inspanning om die os onder beheer te hou. Die os begin nou wit word. In die sesde prentjie is die stryd verby: die oswagter ry op die rug van die os en word nie meer geraak deur aardse dinge nie. Sy vreugde is onbeskryflik. In die sewende prentjie herken die oswagter die os as 'n simbool en laat dit gaan. Hy is nou volkome heel en sereen. In die agste prentjie het beide die oswagter en die os verdwyn; nie eers die idee van heiligheid

bly oor nie. Hierdie stadium word weergegee deur 'n leë sirkel.<sup>8</sup> In die negende prentjie neem die oswagter die groei en verandering van die wêreld waar - volkome onaantasbaar in sy staat van sereniteit. In die tiende en laaste prentjie keer die oswagter terug na die wêreld. Met 'n kruik (simbool van die leegheid - "sunyata") gaan hy na die markplein en word gevind in die geselskap van wyndrinkers en slagters. Hy lei hulle op die Weg van Boeddha.

Die spreker in die "geedig" kan vergelyk word met die oswagter in hierdie reeks prentjies. Ook hy is gewikkel in 'n stryd met die os of koei - dit is 'n geestelike stryd met homself. Hy bevind hom ook in die verskillende stadiums van die Zen-lewe op pad na die uiteindelijke illuminasie. Dit is veral die spreker in die "geedig" se uiteindelik besef van die illusionêre aard van alles wat ooreenstem met die essensie van hierdie reeks Zen-tekeninge. In die slot van die "geedig" keer hy terug na die tronk en besef dan: "sluwe bitter eende het die so-lyk opgepik". Die self, ook die illusie daarvan ("so-lyk"), is nie meer daar nie. Die spreker kry 'n insig in die aard van alle dinge en alles verdwyn: "die kattedelletjie word wit van skif / en die hande self vrot". Dit stem ooreen met dié fase in die Zen-lewe wat uitgebeeld word deur die sirkel in die agste prentjie van die "cow-herding sequence". Dit is die stadium waarin die oswagter en die os verdwyn en nie eers die idee van heiligheid oorbly nie. Dit verteenwoordig die uiteindelijke verwesenliking van die gevulde "leegheid" waarna die "hartsoetra" uitwys. Indien hierdie Zen-teks gebruik word by die lees van "ykoei" kan daar beweer word dat die slot van die "geedig" inderdaad 'n kulminasie in die geestelike ontwikkeling van die spreker in "ykoei", trouens ook in (yk'), bring.

### 8.2.2 Die aanhef

Die gekursiveerde aanhef en slot van die gedig is by uitstek dié gedeelte wat oor die skouer van 'n ander teks gelees kan word, nl. "Bedreiging van die siekes". In "ykoei" vorm die aanhef en slot, net soos in "Bedreiging van die siekes", 'n raam rondom die "geedig". 'n Spreker stel 'n digter en sy gedig voor aan die "dames en here". Dit blyk uit verskeie faktore dat hierdie spreker eintlik die digter is wat homself voorstel en skuilgaan agter 'n relativerende en ironiserende houding. Binne die konteks van die bundel (yk') neem hierdie raam 'n ander betekenis aan

<sup>8</sup> Hierdie sirkel verskyn op die voorblad van Breytenbach se bundel *Met ander woorde vrugte van die droom van stilte* (1973).

as in "Bedreiging van die siekes". Om te yk beteken om te standaardiseer of te konvensionaliseer. Dit is juis die unieke en persoonlike ervaring wat deur die yk-proses geraak word. Dit word geyk of getransponeer na 'n bepaalde kode om verstaanbaar te wees. Op hierdie manier word daar onvermydelik afstand ingeneem van die ervaring self. By die totstandkom van hierdie afstand is die reliëf wat geskep word deur die raam van besondere belang. Daardeur word die afstand-inname van die yk-proses as 't ware sigbaar gemaak. Die raam kry dus binne die gedig "ykoei" verdere betekenis-moontlikhede omdat dit teen die agtergrond van die yking in die bundel (vgl. titel) gelees kan word.

Die wyse waarop "ykoei" gebruik maak van die betekenis-sisteem van "Bedreiging van die siekes" se aanhef is vergelykbaar met die proses wat Kristeva intertekstualiteit noem. Haar bekende definisie in hierdie verband lui: "The text is therefore a *productivity*...it is a permutation of texts, an intertextuality: in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize each other." (1980: 36). Sy skryf ook as volg oor die transposisie van een betekenis-sisteem na 'n ander: "...the passage of one sign system to another. To be sure, this process comes about through a combination of displacement and condensation, but this does not account for its total operation. It also involves an altering of the *thetic position* - the destruction of the old position and the formation of a new one. The new signifying system may be produced with the same signifying material; in language, for example, the passage may be made from the narrative to text. Or it may be borrowed from different signifying materials: the transposition of a carnival scene to the written text, for instance. In this connection we examined the formation of a specific signifying system - the novel - as the result of a redistribution of several different sign systems: carnival, courtly poetry, scholastic discourse. The term *inter-textuality* denotes this transposition of one (or several) sign system(s) into another..." (1984: 59-60).

Intertekstualiteit of transposisie speel hom in hierdie geval op 'n veel meer beperkte skaal af as wat Kristeva aantoon in haar studie oor die ontstaan van die roman. "ykoei" is as teks 'n ruimte waarin verskillende tekste mekaar kruis. In hierdie ruimte word hulle "geneutraliseer" en "gepermuteer" (vgl. Kristeva se terminologie). In die geval van "ykoei" is dit veral die neutralisering of permutasie van die teks "Bedreiging van die siekes" wat opval. Uit die vorm van "ykoei" blyk dit duidelik dat hy ingeskryf is in die retoriese struktuur wat "Bedreiging van die siekes" vir hom beskikbaar gestel het. "ykoei" maak gebruik van die



betekeningsstelsel van "Bedreiging van die siekes" om uiteindelik 'n nuwe betekeningsstelsel daar te stel en 'n nuwe posisie in te neem: "the destruction of the old position and the formation of a new one" (Kristeva, 1984: 59). Deur die 'destruksie' van die uitgangspunte van die "Bedreiging van die siekes" (die "man"-wees van die spreker; die angsvallige afhanklikheid van die leser) ontstaan "ykoei". Uit die 'vernietiging' van die een teks word die ander geskep. Dit is paradoksaal dat die gedig "Bedreiging van die siekes" eers gekonstrueer moes word, voordat "ykoei" hom kon dekonstrueer.

Die eerste wysiging wat "ykoei" aanbring op "Bedreiging van die siekes" is met betrekking tot die "common frame" (Eco, 1979: 20-21) waarbinne die aanhef gelees moet word. In "Bedreiging van die siekes" neem die aanhef ooglopend die vorm aan van die bekendstelling van 'n digter (hy "stut en hamer sy langwerpige kop om vir u / 'n gedig te fabriseer" - r.3-4) aan sy lesers. Dit is dus 'n metafiksionele situasie: dit gaan oor die maak van 'n gedig. In "ykoei" is die situasie nie so enkelvoudig nie. In die eerste plek praat die spreker in die aanhef teen die agtergrond van 'n ander "common frame" as dié van 'n gedig. Hy praat van 'n tronksituasie: sy "common frame" is die afskeid wat 'n gevangene neem van sy mede-gevangenes wanneer hy vrygelaat word. Dit is die gebruik dat hy by so 'n afskeid sy persoonlike besittings weggee aan sy mede-gevangenes wat agterbly. Die inlees van hierdie agtergrond berus gedeeltelik op die 'teks' van die outeur. Breytenbach skryf in die outobiografiese *The true confessions of an albino terrorist* ook oor sy vrylating uit die tronk. Sy mede-gevangenes het nie geweet dat hy vrygelaat word nie; hulle is onder die indruk gebring dat hy oorgeplaas word na 'n ander tronk. Die gebruikelike situasie het hom tog gedeeltelik afgespeel deurdat hulle van hom afskeid geneem het en hy aan hulle van sy besittings gegee het (vgl. Breytenbach, 1984b: 293-294). Hy skryf ook elders in *The true confessions of an albino terrorist* daaroor: "Everything was gone. Like a philanthropist drunk with largesse I'd liquidated all my assets upon release. My tobacco I'd given away to Doug; Mossie inherited my precious flask; to Piet I entrusted the task of distributing my carefully hoarded 'muesli'; and the few books I had struggled so long to be allowed to obtain I now left to the 'public domain', our common library. *Nulla bona!*" (1984b: 102).

Die datum onderaan die gedig verleen verdere motivering vir die inlees van hierdie agtergrond: "22-11-1982". Breytenbach is vrygelaat op 2-12-1982. Hierdie gedig oor "uitkom" (r.7), geskryf dae voor sy werklike vrylating, is nie net 'n fantasie oor

vrylating nie. Dit is 'n sonderlinge bevestiging van Breytenbach se opvatting oor die 'profetiese' aard van die poësie uiteengesit in *Boek*: "wanneer jy jou woorde oor 'n sekere boeg gooi, 'n konsep of 'n ruimte, dan het daardie afgebakende spasie 'n neiging om vlees te word, bewaarheid. M.a.w. jy 'sien' nie 'n onbestaande onbekende nie - die woordtuig skép soms 'n toestand wat by en binne daardie tuig gestalte kom aanneem. Om iets te skets is om dit identifikasie en sin te gee, te ontdek, om dit te skep." (1987a:96). Effe spottend sluit hy hieroor af: "(En julle sal verstaan, julle kan seker wees, dat ek hiervandaan vorentoe baie eina gaan skryf - en biddend net van oopgaan, vrylating, vrouvashou, strandlopery...)" (1987a: 96). Hierdie suggesties sluit aan by 'n bewering wat soms in verband met die metafiksionele teks gemaak word: in sekere metafiksionele tekste word gesuggereer dat die reële werklikheid bepaal word deur die fiksionele werklikheid. Deur 'n profetiese vermoede word "ykoei" 'n afskeid van die tronk; 'n uit-skryf van die tronkervaring uit die gevangene se sisteem. Die spreker in die aanhef neem dus afskeid van sy tronkvoël-self as hy sê: "vergun my om afskeid te neem van Bangai Bird" (r.1-2).

Die aanwesigheid van hierdie "common frame" word bevestig deur ander elemente in die aanhef. Die persoon van wie afskeid geneem word, is "Bangai Bird" (r.2). Dit was, volgens sy eie getuienis, Breytenbach se tronknaam (vgl. Breytenbach, 1984b: 146, 176, 280 en 305). "Bird" is binne die kode van die tronk-taal die naam vir 'n tronkvoël. In hierdie konteks kry die voël-identifikasie waarvan daar reeds vanaf *die ysterkoei moet sweet* so dikwels sprake is in Breytenbach se poësie nuwe dimensie. Die "groen hemp" (r.3) wat hy dra, is kenmerkende tronkdrag (vgl. Breytenbach, 1984b: 109). Dit vervang die "groen trui" waarvan daar sprake was in "Bedreiging van die siekes".

Dit wat die tronkvoël aan sy medegevangenes gee, is 'n gedig: 'n "geedig". Die wyse waarop hierdie gedig ontstaan, hou ook verband met die genoemde "common frame". Die gebruik van die woord "teel" suggereer dat dit 'n organiese proses is eerder as die meganiese proses wat in "Bedreiging van die siekes" geïmpliseer word deur die woord "fabriseer". Dit sluit aan by Breytenbach se beskrywing van hoe die skryfproses in die tronk verloop. Die gebrek aan puntuasie word ook hierdeur verklaar: "In the dark I am not in the way. There is nobody to look over my shoulder. I am relieved! Then, like an irrepressible urge, there would be the need to write. In the dark I can just perceive the faintly pale outline of a sheet of paper. And I would start writing. ... Since one cannot re-read what you've written a certain

continuity is imposed on you. You have to let go. You must follow. You allow yourself to be carried forward by the pulsation of the words as they surface in the paper. You are the paper. *Punctuation goes by the board*. Repetitions, rhythms, structures, themes will be nearly *biological*. Not intellectually conceived." (Breytenbach, 1984b: 136-137). (My kursivering - LV.)

Die volgende vraag is of hierdie "common frame" letterlik opgeneem moet word: is die "dames en here" wat in "ykoei" aangespreek word, werklik die gevangenes wat aangespreek word by Breytenbach se afskeid van hulle en sy eie gevangene-self? Dit is onwaarskynlik dat hierdie "geedig" vir Breytenbach se mede-gevangenes geskryf en gegee is. Die duidelike 'gesprek' wat hierdie gedig deur sy aanhef met "Bedreiging van die siekes" aanknoop, steun die vermoede dat die aangesprokenes in hierdie gedig ook die lesers is. Op dié punt ondersteun die intertekste mekaar. Die tweede teks maak gebruik van die betekenisstelsel van die eerste teks: in hierdie geval die aanspreek van lesers as "dames en here". Die "common frame" van die tronksituasie word in hierdie geval nog een van die kodes waarmee die verhouding tussen die digter en die leser beteken word.

Die afskeid in "ykoei" kan op verskillende maniere gelees word. Die spreker neem in die eerste plek afskeid van homself as Bangai Bird, die tronkvoël. Op hierdie wyse neem hy afskeid van 'n bepaalde fase in sy lewe: die tronkbestaan wat hy moes voer as Bangai Bird. Dit was 'n tydperk waartydens hy (volgens die getuigenis van 'n gedig soos "omgang") vir die lewe self afhanklik was van kommunikasie deur middel van sy poësie. Met sy vrylating verval dié dringende behoefte aan kommunikasie. Daarom sê die spreker in die afsluiting van die gedig: "die woordfees is verorber" (r.28). Hy gaan nie meer poësie skryf nie; dus het hy nie meer sy lesers nodig nie. 'n Afskeid van homself as tronkvoël impliseer dus ook 'n afskeid van sy lesers. Dit was juis hulle wat hom aan die lewe gehou het terwyl hy in die tronk was deur 'n fokuspunt vir sy poësie te wees. Op hierdie manier is hulle ten nouste verbonde aan sy tronkbestaan. Die "woordfees" suggereer dat die lesers op hulle beurt ook gevoed is deur sy poësie. Hulle het mekaar dus wedersyds onderhou; digter en leser is afhanklik van mekaar.

Wanneer die spreker afskeid neem van homself en die lesers aan wie hy vir 'n lang tydperk so nou verbonde was, het dit egter ook verdere implikasies. Die vrylating wat deur hierdie afskeid geïmpliceer word, kan ook gelees word as 'n geestelike vrylating. So 'n lesing word ondersteun deur die Zen-inslag van die bundel sowel

as die gedig. Die Zen-leerling streef geestelike ryping en die ervaring van satori na. Wanneer hy hierdie geestelike volwassenheid bereik, is hy vry of hy nou binne die tronk is of daar buite. "There is no more freedom outside than inside. Mine is total", skryf Breytenbach (1984b: 102). Hy neem dus ook afskeid van sy lesers omdat hy hulle ontgroeit. Deur die gebruik van die tronk-afskied as "common frame" stel hy by implikasie sy lesers gelyk aan die tronkvoëls (waaronder hy, Bangai Bird, self tel). Wanneer hy dit dus regkry om die tronk te verlaat, bly sy lesers in gevangenskap agter. Hulle is deel van daardie geestelike gebondenheid wat hy ontsnap deur 'in te snap', deur die ervaring van satori. Hy laat hulle dus agter in hierdie gedig - soos wat hy sy mede-gevangenes agtergelaat het toe hy vrygelaat is uit die tronk.

'n Opvallende verskil in die aanhef van die twee tekste is in die gebruik van puntuasie. "Bedreiging van die siekes" se aanhef het om heel spesifieke redes gebruik gemaak van konvensionele puntuasie. In "ykoei" se aanhef val die konvensionele puntuasie weg. Die spreker gaan dus in téén die puntuasie-kode wat "Bedreiging van die siekes" daargestel het. Hy weerspreek doelbewus die vorige teks. Die spreker in "ykoei" voel skynbaar nie die behoefte om sy lesers na die mond te praat soos wat dit wel die geval is in "Bedreiging van die siekes" nie. Hy gaan trouens afskeid neem van die leser.

In die aanhef verwys die spreker na Bangai Bird, die maker van die "geedig" as die "maer droom" (r.3). In "Bedreiging van die siekes" is Breyten Breytenbach, die fabriseerder van die gedig, voorgestel as die "maer man". Man word dus droom. Die subjek, die maker van die "geedig" is nie meer 'n fisiese teenwoordigheid nie. Die letterlike vertoning van die "eie anatomie: sy kop, sy oë, sy neus, sy baard, sy karkas, sy derms, sy kieliebak" wat Grové so voor die bors gestuit het (1967: 21) in Breytenbach se eerste bundel, is nie meer aanwesig nie. Hierdie sterk fisiese teenwoordigheid word in "ykoei" vervang met iets onsubstantieels, iets efemeers: 'n droom. Hy sê trouens in die "geedig" dat die inperkende omstandighede slegs ontsnap kan word "in 'n koma" - met ander woorde op 'n ander bewussynsvlak as die normale.

Die lekseem "man" wat in "Bedreiging van die siekes" nie besonderlik die aandag getrek het nie, begin dus nou opnuut 'praat' deur sy wysiging tot "droom" in "ykoei". Die konkreetheid en substansie van "man" wat in 'n ongemerkte konteks aan die leser mag verbygaan, word deur die wysiging beklemtoon. Die interteks kan dus

gewysig of beïnvloed word deur die teks wat van hom gebruik maak. Dit word 'n retrospektiewe inwerking op 'n teks. Hierdeur word dit duidelik dat intertekstualiteit nie bloot "a study of sources" (Kristeva, 1984: 60) is nie, maar 'n studie van die wedersydse inwerking van tekste op mekaar.

"ykoei" bring ook 'n wysiging en progressie met betrekking tot "Bedreiging van die siekes" in die voorstelling van die wyse waarop die gedig gemaak word. Bangai Bird "stut en streel sy wurmvet kop" (r.4) om die gedig voort te bring; Breyten Breytenbach "stut en hamer sy langwerpige kop". In lg. geval is die proses van gedig-maak moeitevol en vereis dit skynbaar groot intellektuele inspanning. Ook hierdie gegewe word gewysig in "ykoei". Die handeling van gedig-maak het minder aggressief, meer deernisvol geword. Die maker van die gedig het ook meer tydsam en geduldig geword as in die geval van "Bedreiging van die siekes". "ykoei" se voorstelling van die digproses suggereer iemand wat 'n mate van rus en stabiliteit verwerf het. Hierdie geestelike ewewig ontbreek in die byna angsvallige handeling van "hamer" in die 'bekendstellingsgedig'. In die geval van die 'afskeidsgedig' word 'n ryper, meer besonne persoon voorgestel wat tydsam die gedigte uit sy kop kan streel. Hy kom ook meer selfversekerd voor en is skynbaar nie so angsvallig afhanklik van die leser nie. Hierdie selfgenoegsaamheid van die spreker word op sy beurt ondersteun deur die suggesties van masturbasie in die beskrywing: "stut en streel sy wurmvet kop". Ook elders in die bundel word die maak van gedigte voorgestel in terme van masturbasie<sup>9</sup>.

Die keuse van die werkwoord "streel" vir die beskrywing van die dig-proses sluit ook aan by die genoemde progressie. In "ykoei" word die gedig "geteel"; in "Bedreiging van die siekes" word dit "gefabriseer". Met laasgenoemde omskrywing van die digterlike aktiwiteit wou die spreker 'n bepaalde indruk wek by sy lesers. Hy wou hulle verseker dat dit 'n stuk fiksie is wat met prysenswaardige moeite en inspanning tot stand gekom het. In die geval van "ykoei" ontstaan die gedig op 'n 'natuurlike', byna organiese wyse. Hierdie manier van voortbring of skep, hoort tuis by die soort wese waarmee die spreker tot op hierdie punt in die gedig geïdentifiseer is: 'n koei of voël. Die gebruik van die werkwoord "teel" sluit aan by die selfversekerdheid van die spreker. Dit word selfs 'n selfvoldaanheid: die "ek" is van so 'n kwaliteit dat hy kan teel.

---

<sup>9</sup> Vgl. 2.2.2 en 4.2.2.

Teendoor die "langwerpige kop" van Breyten Breytenbach in "Bedreiging van die siekes" staan die "wurmvet kop" van Bangai Bird in "ykoei". Die "langwerpige kop" het die indruk geskep dat die genoemde Breytenbach 'n maer, asketiese man is wat lewe van en vir sy kuns. In die geval van "ykoei" is daar sprake van "'n wurmvet kop". Dit is in die eerste plek deel van die kode wat reeds op die spel is by die naam "Bangai Bird" - dié van die voël. Hy is vet gevoer in die tronk: as tronkvoël is hy trouens "wurmvet". Ook hier ontbreek die angstigheid en nervositeit wat deel was van die "maer man". Die polariteit is ook aanwesig in die woord. Die woord "wurmvet" suggereer ook 'n kop vol wurms wat gesien kan word as 'n teken van die verrotting en aftakeling van die dood. Hierdeur sluit die gedig wel aan by sy voorganger waarin sulke polariteite meermale voorkom. Dié polariteit word later in die "geedig" weer opgeneem wanneer daar gepraat word van die "so-lyk" wat opgepik is (r.23). Hierdie spreker onttrek hom dus ook van die leser omdat hy 'n soort dood ondergaan.

'n Volgende belangrike wysiging wat daar plaasvind, is dat die "gedig" van "Bedreiging van die siekes" in "ykoei" 'n "geedig" (r.5) word. Hiermee word aangesluit by die situasie van 'n gevangene wat die tronk verlaat en aan sy medegevangenes 'n afskeidsgeskenk gee. Die "geedig" is nie net iets wat gegee word nie; dit is ook iets wat weggegee word. Die maak van die gedig vind "vir oulaas" (r.5) plaas. Vir die laaste keer word 'n gedig gemaak wat weggegee gaan word. Daar word nie net afskeid geneem van die lesers nie; daar word ook afstand gedoen van die gedig self en die maak van gedigte.

"ykoei" gebruik dieselfde oorgangsmaatreël tussen aanhef en gedig as "Bedreiging van die siekes": "soos byvoorbeeld". Hierdie oorgang wys vooruit na wat die "geedig" gaan bring: die wegvaag van die eksplisiete "ek" tot die onpersoonlike "jy". Die spesifieke persoon Bangai Bird word in die gedig gerelativeer tot voorbeeld. As "jy" ('n mens) is hy die "yk": iets wat die stempel dra van dit wat voortreflikheid bereik het en in sy perfeksie as "voorbeeld" kan dien. Die gedig wat so natuurlik en organies voortkom uit Bangai Bird is in 'n sekere sin ook so 'n "voorbeeld". Daarom neem die spreker in "ykoei" nie net afskeid van sy lesers nie maar ook van die pratende "ek" in die bundel: die gevangene, Bangai Bird. Op hierdie punt verval die "ek" en word hy 'n eksemplariese "jy".



Hierdie relativering word verder gevoer in die laaste gedig in die bundel, die een wat onmiddellik op "ykoei" volg: "ek is hier, parodie" (160-161). In hierdie gedig word die hele tronkervaring gerelativeer tot 'n droom:

"Op weg deur hierdie aardse woesteny het dit gebeur  
dat ek op 'n plek van afsondering be'and het.  
Daar het ek gaan lê en aan die slaap geraak:  
en terwyl ek slaap, het ek gedroom..."

Wanneer hierdie gedig saamgelees word met "ykoei", verskaf dit verdere verklaring vir die "droom"-word van die "man". Daar word dus aan die einde van die bundel afskeid geneem van die tronkvoël, Bangai Bird deurdat al sy ervarings tot droom gemaak word. Hy word droom omdat al sy ervarings in die "plek van afsondering" slegs 'n droom was. Die spanning tussen dokument en gedig, tussen 'werklikheid' en 'fiksie' kom weer hier na vore. Die ervaring word weggeskryf deur daarvan 'n droom en "voorbeeld" te maak; tog word dit op verskillende maniere gewaarmerk en geyk as eg. Dit lyk na die omgekeerde situasie van "Bedreiging van die siekes" met sy biografiese inslag. Daar wil die spreker die "ek" met mening vestig in sy werk. Die spreker in "ykoei" en (yk') wil juis die biografiese "ek" hier aan die einde van die bundel wegskryf om die finale ontsnapping aan te dui. Hierdie ontsnapping is nie net die letterlike wegkom uit die tronk nie. Dit is veral ook 'n insnapping: 'n vry-word van die gees. Die spreker met die "onlesbare dors na lumen" het die illuminasie ervaar en deur sy optekening daarvan word hy "illuminator" (160).

In hierdie opsig is "ykoei" ook 'n antwoord op die eerste gedig in die bundel, "omgang". In daardie geval word die gedig byna dokument. Daar is 'n poging om die fiktiewe outeur (die "ek" van die gedig) gelyk te stel aan die reële outeur (Breytenbach) en die fiktiewe leser gelyk te stel aan die werklike leser. In "ykoei" en sy 'volgstuk' "ek is hier, parodie" word daar afskeid geneem van die spreker en leser wat in die vorige gedigte aan bod was. Sy bestaan, en dus ook dié van sy leser, word gerelativeer tot "droom" ("ek is hier, parodie") of "koma" ("ykoei"). Die twee slotgedigte in (yk') tree dus in gesprek met "Bedreiging van die siekes" en deur hom met die bundel waarvan hy die inleidende en 'verteenwoordigende' gedig is, nl. *die ysterkoei moet sweet*; ook met "omgang" wat die inleidende gedig is van (yk'). Hierdie relativering van 'n vroeër posisie vorm die afsluiting van 'n gesprek wat strek oor die bundel (yk'), maar ook oor Breytenbach se oeuvre.

Dit laat blyk ook in watter mate intertekstualiteit op die spel is by die lees van hierdie gedig van Breytenbach. "ykoei" word 'n snypunt waarin verskillende tekste mekaar kruis. Hierdeur word die posisie van die spreker, sowel as sy leser, geraak. Die spreker se gestalte is vaag en droomagtig. Hy word 'n onpeilbare, nie-vaspenbare entiteit wat homself op enige punt kan weerspreek of neutraliseer. Dit beïnvloed noodwendig die posisie van die leser. Ook hy moet 'n sprong maak. Hy moet in staat of bereid wees om hierdie verskuiwing van die grond onder sy voete te kan akkomodeer. Hieroor skryf Kristeva: "every signifying practice is a field of transpositions of various signifying systems (an inter-textuality), one then understands that its 'place' of enunciation and its denoted 'object' are never single, complete, and identical to themselves, but always plural, shattered, capable of being tabulated." (1984: 60).

### 8.2.3 Die "geedig"

#### 8.2.3.1 Die vertelsituasie in die "geedig"

Die vertelsituasie in die "geedig" word aangevoer deur die spreker in die aanhef. Hy is skynbaar 'n onbetrokke waarnemer, 'n buitestaander wat die maker van die "geedig" voorstel aan die leser. Tog bestaan die vermoede dat hy eintlik dieselfde persoon is as "Bangai Bird", die een van wie daar afskeid geneem word en wat in die "geedig" aan die woord is. Na analogie van die situasie in "Bedreiging van die siekes" verwag die leser dat Bangai Bird (net soos "Breyten Breytenbach" in daardie geval) ook sal optree as ek-verteller. In "Bedreiging van die siekes" is die spreker in die "gefabriseerde" gedig 'n baie eksplisiete ek-verteller. Hy verwys tien maal na homself ("ek" of "my") in die bestek van 24 reëls. In die "geedig" van "ykoei" sien die vertelsituasie daar anders uit. Die spreker verwys nie eenmaal na homself as "ek" of "my" nie, maar praat wel van 'n "jy" ("Elkeen, enigeen, soos jy of wie ook al; [n] mens, iemand" - *WAT Deel 5*, 1968: 91). Die "ek" word dus weggeskryf en konsekwent vervang met die meer algemene "jy". In hierdie opsig is dit 'n reaksie op die aanwesigheid van die "ek" in "Bedreiging van die siekes" asook 'n antwoord op die aanklag van "ekkerigheid" teen Breytenbach se poësie. In hierdie gedig word die proses van ont-ekking trouens tot 'n hoogtepunt gevoer.

Deur die gebruik van die onpersoonlike voornaamwoord "jy" word die "ek" van die "geedig" gerelativeer tot voorbeeld. Die situasie waarvan daar in die "geedig" vertel word, is nie uniek en eenmalig in die tyd nie, maar universeel en deel van 'n ewigdurende proses. Dit word reeds gesuggereer deur die onderskrif by die titel waarin daar melding gemaak word van iets wat by herhaling vir die laaste keer gebeur ("...c'est qu'on mange toujours le dernier"). Deur die weglaat van die "ek" word die verteller in die "geedig" ook die "yk" van die bundeltitel - dit wat perfeksie, die staat van voortreflikheid bereik het. Die yk-instrument is immers dit waaraan ander getoets word. Die wegvaag van die "ek" word ondersteun deur die weglaat van die opdrag "(vir B. Breytenbach)" wat bo-aan "Bedreiging van die siekes" staan. In "ykoei" verval hierdie opdrag heeltemal. Ook in hierdie opsig word die gedig gedepersonaliseer, ont-"ek".

Die bewustelike onderdrukking van die "ek" kan ook gelees word teen die agtergrond van die outeurskode. Dit hou verband met die vernietiging van die "ek" of individu in die tronkomstandighede. "How does one survive? I did not survive. This is important to point out", skryf Breytenbach in *The true confessions of an albino terrorist* (1984b: 280). Die uitwissing van die "ek" is ook betekenisvol binne die kodes van Zen en die Taoïsme. In die soeke na die Weg, die Tao moet die "ek" bewustelik uit die weg geruim word: "It is important that you consciously (I'd be apt to say 'personally') assist at the putting down of the I. ...The I which blocks the view must disappear by deconception for a sense of movement to be actualised - a feeling of metamorphosis." (Breytenbach, 1984b: 281).

### 8.2.3.2 Die "geedig" as droom

In die aanhef word daar na die maker van die "geedig" verwys as 'n "maer droom" (r.3). Die verwagting is dus dat die gedig wat hy gaan maak binne 'n soortgelyke modaliteit sal val: dié van 'n droom. Vir Breytenbach is die droom nou verwant aan skryf. Daaroor sê hy in *Boek*: "Ek het my lewe lank nog altyd gebruik gemaak van drome. Daar is vir my weinig of geen verskil tussen droom en skryf of skilder." (1987a: 154). Die leser word dus reeds in die aanhef daarop voorberei dat die aanbieding in die "geedig" nie streng mimeties sal wees nie. Die metatekstuele aspek van "ykoei" maak dit duidelik dat die droom onder andere hier as medium of vorm gebruik word omdat daar ook besin word oor die *illusionêre* aard van die poësie, oor die onmoontlikheid van representasie. In teenstelling met die klassieke opvatting dat

literatuur die werklikheid reflekteer, bestaan die opvatting dat mimesis nie werklik haalbaar is nie: "what we can no longer accept is precisely this Joycean faith in the transcribability of things. It is because reality cannot be recorded that realism is dead. All writing, all composition, is construction. We do not imitate the world, we construct versions of it. There is no mimesis, only poieses. No recording. Only constructing." (Scholes, 1975: 7) De Man skryf hieroor: "The self-reflecting mirror-effect by means of which a work of fiction asserts, by its very existence, its separation from empirical reality, its divergence, as sign, from a meaning that depends for its existence on the constitutive activity of this sign, characterizes the work of literature in its essence. It is always against the explicit assertion of the writer that readers degrade the fiction by confusing it with a reality from which it has forever taken leave." (1983: 17). Die leser se samewerking word dus in hierdie verband gevra. Hy moet voortdurend onthou dat die vertelling van Bangai Bird in die laaste instansie losstaan van die empiriese werklikheid. Die droom sowel as 'n aantal ander elemente in die gedig bring dit onder sy aandag.

Die modaliteit van die vertelling word verder gedefinieer wanneer dié verteller sê: "hoe swem die skadumaan" (r.10). Die "skaduwee" word in 'n ander konteks deur Breytenbach gebruik om te verwys na die "absent mind" (1987a: 18), die onbewuste deel van die verstand. Dit is net so 'n essensiële deel van die menslike bestaan as die bewuste verstand en hou nou verband met die verbeelding en kreatiwiteit. Hy noem dit die verstand se "skaduwee": "Die verstand het dus 'n skaduwee, en dis daardie skaduwee wat kol maak. Die verstand is 'n skaduwee op die water. Die droom wat deur die werklikheid glip wanneer ons 'wakker' word - en tog bly dit iewers aanwesig (die droom bly steek) om die toon en ritme van die 'wakkerslaap' te bepaal. Knip die skaduwee uit en plak dit in 'n boek: en jy het 'n vlug, 'n teikenkol, 'n gedig." (1987a: 18). Hierdie interteks verskaf 'n aanduiding van hoe die reël "hoe swem die skadumaan" (10) gelees kan word. Teen hierdie agtergrond kan dit gesien word as 'n verwysing na die kreatiewe onderbewuste waarin daar op 'n intense wyse geleef word. Die bewegings van die "skadumaan" gaan uiteindelik oorsprong gee aan die droomagtige "geedig" van Bangai Bird. Die eerste strofe van die "geedig" maak dit duidelik dat die eintlike ruimte waarin die gebeure hulle afspeel dié van die onderbewussyn is. Die uitbeelding van hierdie onderbewussyn geskied in die besonder toepaslike vorm van 'n droom of fantasie (vgl. "To lay bare the automatic action of the mind is indeed to unfold a tale which outcries the romances of giants and ginnns, wizards in their palaces, and captives in the Domdaniel roots of the Sea." - Aangehaal in Breytenbach, 1987a: 180).

Die voorwaarde waarmee die "geedig" begin, bevestig die droom- of fantasiekwaliiteit van die gebeurde daarin: "om uit die hospitaal te kom / moet jy in 'n koma wees / dood maar welwetend van lig agter die lede" (r.7-10). Die "koma" word gesien as 'n voorwaarde vir die "uitkom" wat die motoriese moment in die gedig is. 'n "Koma" is 'n "volkome bewusteloosheid, 'n onnatuurlike diep slaap" (*Nasionale Woordeboek*, 1971: 259), afgelei van die Grieks "koma" wat "diep slaap" beteken. In die "diep slaap" van die koma kan drome voorkom. Dit is egter ook die "onnatuurlike diep slaap" van 'n siek persoon sodat die leser verwag om iets van 'n siektetoestand, 'n koorsdroom in die "geedig" te vind. Die koma is ook die soort toestand waarin daar op die vlak van die onderbewussyn geleef word eerder as op die vlak van die bewuste verstand. Oppervlakkig gesien lyk dit na die "dood", maar daar is tog sprake van 'n intense soort lewe op die vlak van die onderbewussyn: "dood maar welwetend van lig agter die lede" (r.9). Dit is dus 'n 'lewendige' dood waarin daar tog nog én goed (dus in die dubbele sin van die woord "wel") geweet word. Agter die geslote ooglede is daar 'n bewustheid van "lig". Die suggestie is dat daar juis in hierdie toestand agter die geslote lede 'n besondere soort insig en "lig" skuil. In "Bedreiging van die siekes" was die digter bang vir die donker agter die ooglede: "ek is bang om my oë toe te maak / ek wil nie in die donker leef en sien wat aangaan nie" (r.5-6). Dáár was die spreker bang vir die droom, die lewe-op-sy-eie van die onderbewuste. In "ykoei" wend die verteller hom bewustelik na daardie skaduwee-wêreld.

Die verwysing na die "koma" is ook 'n soort intertekstuele snelskrif. Al die waardes wat hierdie betekenaar in Opperman se bundel *Komas uit 'n bamboesstok* gehad het, word ingebou in dieselfde betekenaar in die "geedig" van "ykoei": die koma as pynlike, maar waardevolle siekte-ervaring waarin onbekende streke van die bewussyn verken kan word en die koma as dit wat in die bamboesstok gesmokkel word uit die streke wat verken is. In "ykoei" hou die "koma" ook verband met 'n ontsnapping en die uitsmokkel van iets - in hierdie geval uit die "hospitaal".

As tydruimtelike detail ondersteun die teenwoordigheid van die "skadumaan" (r.10) die atmosfeer wat geskep word deur die verwysings na 'n "koma" en die "dood". Sowel die verdonkerde maan as die suggestie van nag wat daarmee saamgaan, is tiperend van 'n fantasie-atmosfeer. Die fantasie verkeer meestal in 'n ander sfeer as die rasionele: "in the nocturnal portion of our existence, in dreams, daydreams, misgivings, intuitions, frenzies, phantasms, chimeras; in non-rational manifestations, portents, presages, auguries, etc., rather than in that which we do in all reason and consciousness." (Aangehaal in Hume, 1984: 15). Die tyd wat gesuspendeer word

("die stuifreën wat die stof nooit natmaak nie" - r.18), sluit ook aan by die droomsfeer. Die normale tydsverloop word opgehef wanneer gebeure in die onderbewussyn uitgebeeld word.

Die verloop van die vertelling in die "geedig" dra ook by tot die irreële droom-atmosfeer daarvan. Die "geedig" begin met 'n voorwaarde in plaas van 'n definitiewe stelling. Die hele vertelling is dus uitgelewer aan die onsekerheid van hierdie voorwaarde: slegs as "jy" in 'n koma is, kan "jy" uit die hospitaal kom en kan die daaropvolgende gebeure plaasvind. Die dubbelsinnigheid van die konstruksie waarmee die tweede strofe begin, voer die onsekerheid verder. "(H)ardloop terug weg van die see" kan gelees word as 'n wenk of selfs opdrag aan die veralgemeende "jy" om iets te doen. Dit kan egter ook gelees word as 'n elliptiese konstruksie wat as volg sou lees indien volledig uitgeskryf: "(jy) hardloop terug weg van die see". In hierdie geval is dit dus 'n beskrywing van iets wat wel gebeur. Daar is dus 'n mate van onsekerheid oor die stelligheid van die vertelling: gaan dit oor iets wat gaan gebeur indien die "jy" doen wat aanbeveel word óf handel dit oor iets wat wel gebeur? Ook dit dra by tot die leser se besef dat hy by die lees van die "geedig" inbeweeg in die onseker wêreld van die droom of fantasie.

### 8.2.3.3 Intertekstuele ruimte in die "geedig"

Die leser word (soos in die vorige afdeling beweer) reeds vroeg daarvan bewus gemaak dat hy in 'n "droom"-ruimte beweeg wanneer hy die "geedig" lees. Hy is dus voorbereid daarop dat die ruimte in die "geedig" nie 'n realistiese ruimte of selfs empiriese ruimte nie. Dit is 'n ruimte gekonstitueer in en deur die taal. Elkeen van die ruimtelike verwysingspunte funksioneer as 'n 'teks' wat op sy beurt berus op ander tekste en verskillende kodes. Ook die leser wat die gedig realiseer, dra by tot hierdie intertekstualiteit: hy is eweneens 'n kompleks van kodes (vgl. "This 'I' which approaches the text is already itself a plurality of other texts, of codes which are infinite" - Barthes, 1974: 10).

Volgens die aanhef is 'n tronkvoël ("Bangai Bird" met die "groen hemp") verantwoordelik vir die "geedig". Juis hierom verwag die leser dat die ruimte waarbinne die gebeure in die "geedig" hulle gaan afspeel, dié van 'n tronk kan wees. Hierdie verwagting in verband met die ruimte word bevestig as daar onmiddellik in die "geedig" sprake is van "uitkom". Die begeerte om uit te kom bring die leser



primêr in verband met 'n plek van gevangenhouding. Die verwysing na "uitkom" skakel ook met die "common frame" van die aanhef: 'n afskeid-neem van mede-gevangenes. Die kode van die outeur (ook 'n 'teks') laat die leser toe om die tronksituasie te verbind met die gevangenskap van Breyten Breytenbach.

Teen die verwagting in word hierdie ruimte benoem deur die betekenaar "hospitaal" in plaas van "tronk" (r.7) - hierdie betekenaar wys uit na die interteks "Bedreiging van die siekes" en via daardie teks na Rilke se *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In daardie konteks het die "hospitaal" aanvanklik baie sterk die tekenwaardes van siekte, aftakeling en dood waardeur die spreker bedreig voel. Tog maak dit hom ook bewus van die uiteindelijke moontlikheid van herlewing, van die proses van "lewendood" waarin hy vasgevang is. Dié tekenwaardes word oorgedra na die ruimte wat in die "geedig" van "ykoei" ter sprake is. Getrou aan die Taoïstiese kode van polariteit is dit 'n ruimte van siekte en dood, maar ook van genesing. Die "hospitaal" waarna verwys word in die "geedig" van "ykoei" is dus nie 'n werklike hospitaal nie, maar 'n 'intertekstuele' hospitaal wat slegs binne die taal van die gedig bestaan.

Die "hospitaal" word in "ykoei" ook verbind aan 'n "koma": "om uit die hospitaal te kom moet jy / in 'n koma wees" (r.7-8). Deur hierdie verbintenis word Opperman se bundel *Komas uit 'n bamboesstok* ook as interteks by die lees van "hospitaal" opgeroep. So verkry die "hospitaal" as inperkende ruimte ook die tekenwaarde van 'n begrensing van die kreatiwiteit. Dit is die ruimte waaruit die verteller moet ontsnap deur homself daar uit te skryf. Juis omdat dit daar is, gee dit oorsprong aan die poësie en is dit dus 'n kreatiewe aandrif. Soos in die geval van Opperman lei die inperking in die siekte, in die "hospitaal" tot 'n nuwe kreatiwiteit waarvan *Komas uit 'n bamboesstok* die bewys is. Die ontsnapping uit die "hospitaal" is ten slotte nie net 'n liggaamlike en geestelike oorwinning nie, maar ook 'n poëtiese triomf.

Binne hierdie ruimte word 'n betekenisvolle waarneming gemaak: "hoe swem die skadumaan!" (r.10). Dit kan gelees word as 'n aanduiding van tyd sowel as ruimte. Die teenwoordigheid van "skadumaan" ('n verdonkerde maan) impliseer dat die gebeure in die nag afspeel. Dit is tradisioneel die tyd vir ontsnappings, vir "uitkom". Hierdie tydsaanduiding rym ook met die surrealistiese atmosfeer wat die verwysings na "droom" en "koma" in die gedig skep. Dit kan egter ook 'n waarneming wees van die ruimte waarbinne die ontsnapping plaasvind: by die "uitkom" word 'n landskap waargeneem waarin 'n donkermaan tussen wolke beweeg ("swem"). Die waarneming van die maan is veelseggend binne die kode van die outeur. Dit hou verband met

Breytenbach se ervaring van die wyse waarop die gevangesetting hom afsny van die ruimte wat andersins as vanselfsprekend ervaar word: "It is the 25th of November, 1975, when I am sentenced. I shall not be seeing the stars again for many years. In the beginning I don't realise this; I don't miss them; and then suddenly it becomes very important, like chafing sores in the mind - something you've taken for granted for so long you now miss the way you'd miss a burial site if you died in space. It is not natural never to see stars, or the moon for that matter - it is as cruel as depriving people of sound. I see the moon again for the first time on the 19th of April, 1976, when, at about twenty-three minutes to four in the afternoon, I am in the largest of the three exercise yards which has towering walls making it rather like a well. I looked up and to my astonishment saw in a patch of sky above a shrivelled white shape. Could it be a pearl in my eye? Was it the afterbirth of a spaceship? No, it could only be the moon. And they told me that she'd been hanged, that she was dead!" (1984b: 107). Die waarneming van die maan in die eerste strofe van die "geedig" kan dus 'n moment van vreugdevolle (vgl. die uitroepeteken in die andersins feitlik ongepunteerde "geedig") wedersiens wees vir iemand wat die ruimte rondom hom na sy gevangesetting met nuwe oë aanky.

Benewens die reeds genoemde moontlikhede kan die "skadumaan" ook anders gelees word wanneer die verband met die slot van "ykoei" in ag geneem word. In die slotstrofe van die gedig kom daar ook 'n verwysing na "skaduwee" voor in die reël "kyk hy is skadig" (r.26). Opgesluit in die 'portmanteau-woord' "skadig" is onder andere "beskadu" of "skaduwee". Die "skadu"-kwaliteit word dus in verband gebring met die maker van die "geedig", Bangai Bird. In die gedig "nagbreker" (41) identifiseer die spreker homself met die kwynende en groeiende maan. Beide "skadu" en "maan" is dus betekenaars wat in verband gebring word met die spreker in die bundel. Op grond hiervan kan die leser verlei word om ook te lees "skaduman". Die "skadumaan" hoef dus nie net gelees te word as 'n tydruimtelike aanduiding nie, maar ook as 'n betekenaar vir die verteller in die "geedig", die tronkvoël Bangai Bird. Teen die agtergrond van hierdie lesing word die handeling van "swem" opnuut betekenisvol. Dit kan gelees word as 'n handeling wat die vryheid, die "uitkom" van die verteller bevestig. Hy het weer kontak met die elemente, die "see" waarvan hy afgesluit is tydens sy gevangenskap.<sup>9</sup> Dit kan ook impliseer dat die "uitkom" hom in aanraking bring met die Tao of Weg wat dikwels gesien word in terme van die vloed van water.

<sup>9</sup> Breytenbach sal later oor die eerste ervaring van die see na sy vrylating skryf: "See how carefree (because over the edge existent) that me is when touching the ocean, how integrated-in-time." (1984b: 301).

In teenstelling met "uitkom" in die eerste strofe is daar in die tweede strofe sprake van "terughardloop": "hardloop terug weg van die see" (r.11). Dit is 'n ietwat onverwagte wending in die vertelling. Na die waarneming en ervaring van vryheid wat die eerste strofe suggereer, lyk dit asof daardie vryheid nou prysgegee (gaan) word. Dit wil voorkom asof daar nou weggehardloop word van die vryheid, asof die vryheid na die sekuriteit van die tronk nou 'n beangstigende uitwerking het. Daar word weggehardloop "van die see" wat onder andere 'n betekenaar vir die vryheid kan wees. Die plek waarheen nou teruggehardloop (moet) word, is 'n "doolhuis van eensaamheid" (r.12). Soos in die geval van "hospitaal" lei die leser in die eerste plek uit die konteks van die "geedig" af dat dit 'n betekenaar is vir tronk. Hier het die leser weer te doen met 'n betekenaar wat eintlik 'teks' is. Deurdat die tronk 'n "huis" genoem word, blyk dit dat die verteller dit tog in 'n sekere sin ervaar as 'n tuiste - vandaar waarskynlik die behoefte om daarheen terug te keer. 'n "Huis" word gewoonlik ook met veiligheid en geborgenheid geassosieer. Ook in die gedig "huis toe" in (yk') (12) word hierdie tekenwaardes van "huis" en hulle verwantskap met mekaar uitgelig. In dié gedig word die "huis" (beurtelings deur 'n homer-duif, 'n bemanningslid in 'n duikboot en 'n gevangene in die tronk) op 'n komplekse, selfs teenstrydige wyse ervaar. Dit is enersyds 'n plek waar veiligheid en beskerming ervaar word; andersyds is dit 'n plek van inperking en gebondenheid - 'n gevangenis. Ook die "doolhuis" is 'n ruimte wat intertekstueel deur die leser gerekonstrueer moet word.

Die ruimte is nie net "huis" nie, maar ook "doolhuis". Die genoemde tekenwaardes van "huis" word dus gekombineer met die tekenwaardes van "dool" wat in sekere opsigte presies die teenoorgestelde daarvan impliseer. Dit is dus 'n huis met al die geborgenheid en gebondenheid wat dit inhou; tegelykertyd is dit egter ook 'n plek waarin daar gedwaal word. Daarbenewens is dit 'n "doolhuis van eensaamheid". Die gebruiklike waardes van warmte, intimiteit en nabyheid met ander wat "huis" gewoonlik het, bestaan tegelyk met die kwalifikasie "van eensaamheid". Hierdeur word dit duidelik dat die huis waarvan gepraat word, huisvesting is waarin die inwoner geïsoleer en afgesonder is. Hierdie kwalifikasies motiveer dus die paradoksale behoefte om daaraan te ontsnap en tegelykertyd daarna terug te keer of daaraan vas te hou.

Die "doolhuis" kan ook gelees word as 'n inspeeling op die intertekstuele tradisie van die doolhof of labirint. Ook in hierdie verband kan Breytenbach se teks *The true confessions of an albino terrorist* gebruik word. Daar gebruik hy die labirint as

betekenaar vir die tronk - hy noem dit "a labyrinth of death" (1984b: 155; sien ook 107, 137, en 269). In daardie geval is die labirint nie net betekenaar vir die tronk nie, maar ook van die Suid-Afrikaanse politieke stelsel waarvan die tronk en die strafstelsel vir Breytenbach verteenwoordigend is. Ook daar bestaan die verleiding om die bekendheid en sekuriteit daarvan te aanvaar (soos in die geval van die "huis"), maar hy verset hom daarteen: "The temptation is to remain in the labyrinth which finally offers the security of the known. I have unceasingly to pull myself up by the bootstraps... You must move against the death-producing system which is a structure, knowing that your flight and your search is a process (the way all living structures are), becoming that which you are: a metamorphosis." (1984b: 217).

Die "doolhuis" wat ontsnap moet word, is ten slotte enige verstarrende en doodse struktuur wat gestel word teenoor die dinamiese proses. Bangai Bird moet uiteindelik ook die inperking van die gedig as struktuur ontsnap. Daarom is die "geedig" 'n afskeid. Tog is daar die paradoks (wat ook gegeld het met betrekking tot die poëtiese ontsnapping uit die "hospitaal"): om te oorstyg is die beperkinge noodsaaklik. In 'n identifikasie met die Minotaurus in die labirint beken Breytenbach: "And the minotaur? Never mind. That is freedom. The I is out. It is outside the walls. For if it doesn't need walls it is not a minotaurus." (1984b: 218).

Die labirint be-teken egter ook die lewe<sup>10</sup> self. Volgens tradisionele tekenwaardes is die tog deur die labirint 'n betekenaar vir die "journey of life through the difficulties and illusions of the world to the centre as enlightenment or heaven" (Cooper, 1978: 92-93). Dit is 'n moeisame tog omdat die labirint daardie middelpunt jaloers bewaar: "the essential mission of the maze was to defend the 'Centre'" (Cirlot, 1971: 175). Hierdie tekenwaarde word bevestig deur die teks "Taai Mahal" (110) uit (*yk*). Binne daardie konteks word die dop van 'n slak gesien as 'n labirint. Ook daar het die labirint-"huis" die kwaliteit van veiligheid en sekuriteit wat moeilik ontvlug word

---

<sup>10</sup> Die lesing van die ruimte waaruit die spreker wil ontsnap as die lewe, strook met die volgende observasies in Breytenbach se *Boek*. Ook daar kan die ruimte van die lewe slegs ontsnap word deur die dood en het die vryheid 'n beangstigende uitwerking: "Dood is 'n proses. ...Ook die onsigbare, wat nie met lewe te verwar is nie, glip uit. Ontsnap. Aanvanklik is dit vry; indien ons dit antropomorfies (?) mag vergelyk met sêmaar 'n voël, dan sê ons dat dit nou opeens die vlerke mag strek en sweef waar en soos dit wil. Maar nou gebeur die vreemde: hierdie vrylating is in wese 'n gevangenesetting want die onsigbare (sonder die gebaande verwysingspunte van die lewe) verdwaal en weet later nie meer wat bo en wat onder is nie; dit kletter rond en kneus die wieke teen die versmoënde niet; dit word hoenderkop en begin swaarkry onder die ruimtevreë." (1987a: 141).

alhoewel dit uiteindelik verstarring en die dood beteken. Die slak se labirintdop word 'n "omloophuis", 'n betekenaar wat reeds die verloop van die lewensiklus ("om-loop") in hom vervat sowel as 'n suggestie van siekte ("omloop"). Die gedig eindig op 'n noot van frustrasie wanneer daar besef word daar is geen moontlikheid op ontsnapping uit die veiligheid en versteende verstarring van die labirint nie: "veiligheid bly, 'n kalklabirint". Ook in die ondersteunende interteks *The true confessions of an albino terrorist* word die labirint nie net gesien as betekenaar vir die tronk sowel as die Suid-Afrikaanse bestel nie, maar van die lewe self: "As a matter of principle I am not sorry about having been through any experience. What one has gone through becomes a new corridor outlining the innards of the labyrinth; it is a continuation of looking for the minotaur, that dark centre which is the I (eye), that mister I: which is a myth of course." (1984b: 73).

Die ruimte in "ykoei" kan ook gedefinieer word deur dit af te set teen die interteks "Bedreiging van die siekes". In daardie gedig was die ruimte waarbinne die hospitale vol dreigende siekes gesitueer was, Parys. In "ykoei" is die ruimte waarin die "hospitaal" staan nie Parys nie. In die tweede strofe speel die vertelling hom af teen die agtergrond van "see" en "berg". Hierdie ruimtelike elemente suggereer 'n reële werklikheid en die moontlikheid van representasie. Daarteenoor staan die volgehoue pogings van die gedig om die reële werklikheid te vervang met 'n intertekstuele werklikheid. Hierdeur kom 'n paradoks wat kenmerkend is van die metafiksionele teks: "It attempts representation while discarding the myth of representation." (Hutcheon, 1984: 141). Die gebruik van die biografiese 'teks' by die lees van hierdie elemente is verhelderend. Die plek wat geleë is naby die see en "in die waai / van die berg" is dan die Pollsmoor-gevangenis in Kaapstad waar Breytenbach gevange gehou is vanaf 1979 tot 1982. Dit word gestaaf deur nog 'n interteks, die outobiografiese *The true confessions of an albino terrorist* waarin Breytenbach sy eerste kennismaking met die Pollsmoor-gevangenis beskryf: "We arrived, after driving through the outskirts of Cape Town, at some place that I'd never heard of nor even suspected the existence of: a big prison compound lying in the lee of the mountains where they run into the sea at Muizenberg...It was Pollsmoor." (1984b: 232-233).

Wanneer die twee gedigte "Bedreiging van die siekes" en "ykoei" met mekaar vergelyk word, is juis die ruimte-verandering belangrik. Die ruimte het verander van Parys, Frankryk na Kaapstad, Suid-Afrika. Die verteller is dus spesifiek gekonfronteer met die land wat in *The true confessions of an albino terrorist* "No Man's Land" genoem word. Sy betekening daarvan in die "gedig" van "ykoei" bring sy komplekse reaksies

daarop na vore. Dit is "hospitaal" en "doolhuis": die land waar hy moet "uitkom" omdat die stelsel daarin doods en vernietigend is vir hom, maar waarheen hy "terughardloop" omdat die vryheid hom beangstig en dit hom op 'n paradoksale manier laat leef (o.a op kreatiewe gebied). Vryheid bestaan nie sonder die beperking nie.

Daar is nie net sprake van 'n komplekse geestelike verhouding met die land van "see" en "berg" nie, maar ook van 'n byna liggaamlike verhouding daarmee. Die gevangene se "huis" word gekoester deur die berg: nie net in sy kromming nie, maar ook in sy wind ("in die waai van die berg"). Dit sluit aan by die wyse waarop die tronk-omgewing beskryf word in *The true confessions of an albino terrorist*: "Pollsmoor is situated in one of the most beautiful areas of No Man's Land - perhaps of the world. It lies nestled in the shadows of the same mountain chain which at one extremity is known as Table Mountain. Here in this part of the peninsula it finally runs into the ocean with the effect of creating a micro-climate. Wind there is enough of - the so-called 'Cape Doctor'. It became a constant companion during certain months of the year. In fact it was a bench-mark by which the progress of the year could be measured. But that which particularly marked me and made me, was the mountain: my companion, my guide, my reference point, my deity, my fire, my stultified flame, and finally - like a prehistoric receptacle - the mould of my mind, my eye, my very self." (1984b: 237).

Die tweede strofe word afgesluit met nog 'n ruimtelike detail: "in die woud is die bome suile donkerte" (r.14). Die pad terug na die "doolhuis van eensaamheid" loop skynbaar deur 'n woud. Geplaas kort na die "berg" en die "see" in die strofe kan die leser verwag dat die "woud" ook op mimetiese vlak funksioneer. Dit kan 'n verwysing wees na 'n werklike woud in die omgewing van die tronk. Tog is die "woud" oorwegend 'n intertekstuele ruimte. Net soos die labirint is die woud in tradisionele tekste 'n bekende teken vir die lewe, die terrein van die mens se geestelike soeke (vgl. "A place of testing and initiation, of unknown perils and darkness." - Cooper, 1978: 71). Die *Inferno*-gedeelte van Dante se *Divina Commedia* begin op 'n punt waar die spreker hom in die middel van sy lewe in 'n donker woud bevind. In die Engelse vertaling (1973: 71) lui dit:

"Midway this way of life we're bound upon,  
I woke to find myself in a dark wood,  
Where the right road was wholly lost and gone."



Ook op enkele ander punte stem die scenario vir Dante se tog ooreen met dié in die "geedig". Nie net die woud nie, maar ook die berg en die labirint is daar: "I stood beneath a steep / Hill's side, which closed that valley's wandering maze" (1973: 71). Die "woud" in "ykoei" is, soos dié van Dante, 'n "dark wood" waarin die "bome suile donkerte" is. Die pad terug na die "doolhuis" het alreeds die voorkoms van 'n doolhof deurdat die indruk van 'n donker suilegang geskep word ("die bome suile donkerte"). Die pad terug na die tronk is dus dieselfde as die tronk. Die buitekant is soos die binnekant; "doolhuis" is "woud". "I have learnt that a wall is a point (and a joint) of relativity. There is no more freedom outside than inside." (Breytenbach, 1984b: 102).

Die terughardloop na die "doolhuis" loop verder deur "die ragfyn seer" (r.15). "Seer" word dus 'n ruimte. Uit die gebruik van hierdie betekenaar vir die ruimte is dit duidelik dat die terughardloop 'n pynlike ervaring is. Die "ragfyn seer" is 'n beskrywing wat van toepassing is op die ruimte waarin die tog terug na die tronk plaasvind, maar ook op die tronk self. Om aan die buitekant te wees is net so "seer" soos om aan die binnekant te wees. Hierdie "seer" word beskryf as "ragfyn", 'n betekenaar wat die suggestie oproep van 'n web of net. Beide kan op hulle beurt geassosieer word met vasgevangenskap. Onmiddellik hierna word daar melding gemaak van "voëls": "die voëls het kantelkoppies vol stilte gesweer" (r.16). Die "woud" waardeur daar teruggehardloop word na die tronk, is vol "voëls" (wat in die konteks van die gedig ook gelees kan word as: "tronkvoëls"). Dit versterk die vermoede dat die gebeure hulle nie net buite nie, maar ook binne die tronk afspeel. Die voëls én Bangai Bird is dus vasgevang in 'n web of net van "seer". Hiermee maak die gedig nog 'n betekenaar vir die tronk: 'n web of net (iets waarin voëls dikwels gevang word).

Die voëls se "kantelkoppies vol stilte" skep die indruk dat hulle in die donkerte kop-onder-die-vlerk slaap en dus stil is. Die moontlikheid bestaan dat dit die "ragfyn" web of net (tronk) is wat dit nagdonker maak om hulle en hulle so tot stilte dwing. Hierdie stilte van die tronkvoëls is 'n vooruitwysing na die laaste strofe van die "geedig" waarin die poëtiese stilte ook by Bangai Bird sal posvat wanneer hy sê: "die kattebelletjie word wit van skif / en die hande self vrot" (r.24-25). Die "kantelkoppie" kan ook gelees word as 'n verwysing na die kop van 'n dooie voël. Sy kop is "gekantel" omdat sy nek af is. Ook dit sluit aan by die beeld wat daar in hierdie strofe van die tronk geskep word: dit is 'n domein, nie net van die stilte nie, maar ook van doodsheid. Die "kantelkoppies" van die voëls is "vol stilte gesweer". Enersyds kan dit 'n beeld van siekte en aftakeling wees: die voëls se koppe het versweer van die stilte.

Andersyds skep dit die indruk dat die voëls onderling tot stilte gesweer is. Hulle het ooreengekom om nie te praat nie, om hulle tronkbroederskap in stilte te handhaaf teenoor die buitekant.

Die "geedig" van Bangai Bird verduidelik dus waarom hy wil afskeid neem (soos die aanhef die leser meegedeel het). In die tronk kan "jy" (vgl. die vertelsituasie) nie praat nie omdat jou kop versweer van die stilte daar; in die tronk wil "jy" ook nie praat nie omdat jy tot stilte gesweer word deur die broederskap van die tronkvoëls. In "Bedreiging van die siekes" is die spreker vasberade om voort te gaan met praat: "en ek sal weier om my swart tong te troos (kalmeer)" sê hy daar (r.28). Die moontlikheid op die omkering van die verval en aftakeling is ook nog daar. In die "geedig" van "ykoei" lyk dit asof die spreker, Bangai Bird, afstand doen van daardie moontlikheid. Die ruimte waarin hy hom bevind, dwing hom ten slotte om die gesprek met die buitewêreld (sy lesers) te beëindig. Hy word dus stom.

Benewens stomheid is blindheid ook 'n attribuut wat die ruimte op die voëls afdwing. Hulle is "verblind met die maan diep in eier oë" (r.17). In hierdie nagraimte (die tronk) gebeur dit dat die voëls deur die maan verblind word soos wat 'n mens gewoonlik deur die son verblind word. Daarbenewens is dit waarskynlik die "skadumaan" (die donkerman wat in strofe een genoem is) wat hulle verblind. Hulle word dus verblind deur die donkerte. Daar is egter die suggestie dat dit 'n vrugbare blindheid is wat die kiem van lewe bevat want dit is 'n verblinding "diep in eier oë". Die "eier", wat hier in verband met die oë gebring word, is 'n bekende simbool van vrugbaarheid. (Die verwysing na die eier skakel ook in by die organiese sfeer wat in die gedig geskep word deur die gebruik van 'n woord soos "teel" (r.5) asook die verwysings na voëls en 'n koei.) Die normale waardes van stomheid en blindheid word hier omgekeer. Juis in hierdie omstandighede word daar op 'n ander vlak as die normale gehoor en gesien. Dit word die soort situasie waarin dit die dowe is wat werklik kan 'hoor' en die blinde wat werklik kan 'sien'. Die paradoksale van die situasie lê verder daarin dat hierdie essensiële soort bestaan juis binne die beperkinge van die tronkruimte ervaar word. Hierdie omkering word ook gemotiveer deur die besondere modaliteit van die gedig: die gebeure in die "geedig" speel hulle immers af op die vlak van die verbeelding.

Bevat in die woord "eier" wat as beskrywing van die oë gebruik word, is ook die woord "eie" wat 'n persoonlike stempel op die gegewe plaas. Daar is reeds betoog dat die "geedig" 'n "voorbeeld" is en dat die verteller ook daarom sorgvuldig verwysings na die

persoonlike, die "ek" uit die "geedig" weer. In hierdie geval kom die persoonlike basis van die ervaring wat in die "geedig" beskryf word op bedekte wyse na vore. Die verteller word self geslaan met die blindheid waarin jy alles kan sien. Hy is self verblind deur die maan in "eie" oë: "eie-r". Die trap van vergelyking impliseer dat daardie blinde oë "meer eie" is as die gewone oog. Dit lê dus nader aan die essensie van sy wese, aan sy self as die gewone oog.

Soos in "Bedreiging van die siekes" is die reën een van die ruimtelike attribute in "ykoei". Teenoor die deurdringende en aftakelende reën van "Bedreiging van die siekes" is dit in "ykoei" 'n "stuifreën wat die stof nooit nat maak nie" (r.18). Dit is dus 'n reën wat nooit val nie en as 't ware gesuspendeer bly in die tyd (vgl. die siklustitel *die ongedanste dans*). Hier is die ruimtelike detail (die reën) dus tegelykertyd ook 'n aanduiding van die soort tyd wat hier ervaar word. Die ruimte is die tyd. In die tronkruimte bestaan tronktyd: dit is 'n tyd wat gesuspendeer is, 'n tyd waarin die stuifreën stilstaan. Die stuifreën wat nooit val nie, maak ook nooit die stof nat nie. Reën wat op stof val (bv. na 'n langdurige droogte), het 'n bekende en besonder evokatiewe reuk. Deur die sonderlinge tydsbeleving in die tronk word die inwoners ook van hierdie sintuiglike waarneming ontnem. Ook die reuksintuig word deur die tronkomgewing aangetas. Daar word nie gepraat nie ("vol stilte"), nie gesien nie ("verblind") en ook nie geruik nie. Dit is ook belangrik om daarop te let dat die "stuifreën" saam met die maan die oë verblind: "verblind met die maan diep in eier oë / en die stuifreën wat die stof nooit natmaak nie" (r.17-18). Dit is dus ook 'n reën in die oë: dalk ongestorte trane - dit wat elders in (y)k' "binnehuil" genoem word. In "ek is hier, parodie" staan daar: "(Maar kom kyk, liefs 'n Saterdagoggend in die vierkant / wanneer deune uitgekreun kring van blue eyes / cryin' in the rain, hoe hulle ommuur skaduhurk, skuthonde / onder die waringin - en weet: só is binnehuil.)". (160).

In die laaste strofe blyk dit dat die "terughardloop" na die "doolhuis" (tronk) nou sy einde nader: "by bure verby blaf die hond van boetseerklei 'n-werf" (r.19). Die verwysings na "bure", 'n blaffende hond en 'n "werf" suggereer inderdaad 'n naderende tuiskoms. Dit skep 'n ruimte wat intertekstueel steun op die tuiskoms wat beskryf word in die gedig "die handvol vere" waar die spreker na jare weer terugkeer na die huis "op die rûe van ysterkoeie": "dis nog blouereg / ek maak sjuut en saggies die agterplaas-hek oop / ou Wagter knor-blaf / en stert-herken my dan." (Breytenbach, 1969: 67).

Reeds vanaf die eerste strofe word die leser gewaarsku dat die "uitkom" en die "terughardloop" 'n illusie is: dit kan slegs plaasvind "in 'n koma" (r.8). In die laaste strofe van die "geedig" word dit toenemend duidelik dat die ruimte waarbinne die gebeure hulle afspeel van 'n illusionêre aard is: dit word geblaf deur 'n gemaakte hond. Die hond wat gefabriseer is van "boetseerklei" moet as 't ware die werf van die tuiskoms skep deur sy blaf. Deur hierdie aanduiding dat die gebeure hulleself afspeel in 'n illusionêre ruimte word die leser daarop voorberei dat ook die verteller uiteindelik 'n illusie is (hieroor later meer).

Die vraag na die identiteit van die hond is 'n tergende een. 'n Voor-die-hand-liggende lesing is dat hy deur sy blaf en assosiasie met die "werf" 'n waghond is, een van die "bewakers" (r.21) van die tronkwerf. Hy is egter ook 'n "hond van boetseerklei" - dit laat die vermoede ontstaan dat hy gemaak is of dat hy soos 'n standbeeld waghoud by die ingang na die werf en alarm maak wanneer daar iemand aankom. 'n Verdere vermoede is dat die hond een van die gestaltes van die verteller kan wees (soos bv. die voël in die derde strofe van die "geedig"). Die verteller is immers die een wat in die gedig die ruimte sowel as die gebeure daarin skep, net soos wat die hond die werf "blaf". Ter verdere staving van die lesing kan die gedig "nagbreker" (41) as interteks bygehaal word. In daardie geval identifiseer die *één-ek*<sup>11</sup> in die gedig homself met die maan. Die ander '*ek*' wat as onttrokke waarnemer 'n besinnende of deurgrondende funksie het, word in verband gebring met die hond wat "grawe na die koue wond / om die been-ek finaal en skynbaar wit te grond" (r.6-7). Die spreker in "nagbreker" is tegelykertyd hond en begraaft. In hierdie konteks is hy tegelyk hond ("bewaker" of opsluiter) en opgesluite gevangene. Dit is 'n vereenselwiging wat kenmerkend is van Breytenbach se oeuvre. Dit is die opheffing van die onderskeid tussen subjek en objek, die "verwatering van die gewaande begrensde '*ek*' en '*jy*'" ("geraas by die venster" - 5).

Die vereenselwiging van die verteller in die "geedig" wat eintlik tronkvoël is met die "bewaker"-hond word verder sinvol as die kwalifikasie "van boetseerklei" uitmekaargehaal word. "Klei" is 'n komponent wat die stoflikheid van die hond-verteller oproep. Dit wys vooruit na die "so-lyk" wat later in die strofe genoem word. Die oorblywende komponente van die woord is "boet" en "seer". Die gekursiveerde slotstrofe van die gedig maak melding van "genade", "skuld" en "onskuld". Daar is dus

---

<sup>11</sup> Aanhalings uit die teks word in hierdie twee gevalle (wat betrekking het op die ek-spreker) gekursiveer.

ook motivering vir die lees van "boet" as "boetedoening" en van "seer" as 'n verwysing na die pynlikheid van die boetedoen-ervaring. Bogenoemde lesing hou verband met die tronkervaring wat pynlik is vir die verteller (vgl. die "ragfyn seer" - r.15). Die skryf daaroor kan ook gesien word as 'n soort belydenis, 'n pynlike boetedoening waardeur insig en verlossing uiteindelik verwerf word. Die slotstrofe van die gedig sal die hele kwessie van skuld en onskuld wat hiermee aangeraak word, relativeer of ironiseer.

Dit is juis hierdie pynlike ervaring (tegelykertyd ook 'n ontmoeting met die hond-self) wat lei tot die "katswink op die knieë"-gaan (r.20). Dit gee ook aan die "siejy", wat 'n paai- of afskrikwoord vir 'n hond kan wees, 'n nuwe betekenis. Onderliggend aan die woord is die verwysing na "sien" en die oproep "sien jy" wat kan dui op die verwerwing van insig. Die spreker sê vir sy hond-self: "sien (jy) met werklike insig in jouself in". Die byna-finale momente van die vertelling bring dus 'n sonderlinge soort insig by die verteller in die opheffing van grense tussen subjek en objek, bewaker en bewaakte.

Op hierdie punt tree die "bewakers" na vore. Die verteller word deur hulle "genooi om saam verder te ry" (r.21). Hy word dus uitgenooi om sy terugtog na die "doolhuis" saam met hulle te voltooi. Daar kom egter 'n wending soos blyk uit die gebruik van die voegwoord "maar": "maar die motorfiets is stotterend kapot" (r.22). Dit wat die vervoer moet verskaf, is nie in staat daartoe nie. Betekenisvol genoeg is dit 'n "motorfiets" - hierdie yster-ryding herinner aan die verbeelde terugtog na die huis in "die handvol vere" wat aangepak is op "die rûe van ysterkoeie" (Breytenbach, 1969: 67). In die geval van "ykoei" is dit duidelik dat die terugtog na die "doolhuis" nie finaal deurgevoer gaan word nie: die ryding is kapot. Daarbenewens is hy "stotterend" kapot - in die eerste gedig van die bundel, "omgang" (3), was die spreker met "die afwagtende stottering / van hoendervleis (in die keel so tjrie-tjou)" (r.3-4) oorgehaal om die gesprek met die leser te begin. In die voorlaaste gedig van die bundel "ykoei" word die stottering herhaal: nou om 'n afloop aan te dui.

Die terugtog word eintlik ook onnodig omdat daar niks is om na terug te keer in die "doolhuis" nie: "die sluwe bitter eende het die so-lyk opgepik" (r.23). Die teenwoordigheid van die "sluwe bitter eende" voer die leser onmiddellik terug na die interteks "Bedreiging van die siekes" waar hulle op die spreker se graf moes "kak in die reën" - 'n handeling van minagting sowel as bevrugting. In daardie konteks is hulle in verband gebring met die spreker se dood en begrawe-wees; in die konteks van "ykoei" staan hulle in verband met die "so-lyk" wat waarskynlik die verteller s'n is. Die "sluwe bitter eende" is in "Bedreiging van die siekes" 'n dubbelsinnige betekenaar:

vir die bedreigers van die spreker, maar ook vir die lesers wat ten slotte die lewegewers deur hulle genade blyk te wees. In "ykoei" het die toedrag van sake verander: in plaas daarvan dat hulle die lyk bemes soos in die eerste teks, het hulle nou die lyk "opgepik". Dit is dus vernietig of tot niet gemaak. In plaas van 'n lyk was dit in elk geval 'n "so-lyk" - 'n illusie. Ook op hierdie punt (soos in die geval van die ruimte wat deur die geboetseerde hond geblaf word) is die realiteit vervang met illusie: iets wat "so lyk", maar nie noodwendig die ding self is nie. Selfs dit is nie meer daar nie. Die vertelling kom op 'n punt waar dit blyk dat die terughardloop nodeloos is. Wanneer die verteller byna weer terug is by die tronk wat hy "in 'n koma" verlaat het, besef hy dat hy nie meer daar is nie. Die "ek" wat daar was, was in elk geval 'n dooie ("lyk") en 'n illusie ("so-lyk"). Die vertelling beweeg veral in die laaste strofe van die "geedig" na 'n punt waarin al die objekte in die gedig tot illusie verklaar word.

Dit is nie net die bestaan in die tronk wat tot illusie verklaar word nie, maar ook die skryf daaroor. Op hierdie punt verwesenlik die "geedig" die "nothingness of fiction" (De Man, 1983: 18) waarna die droom-vorm sowel as die identiteit van die maker daarvan as "maer droom" uitwys. Sy gedig loop ten einde: "die kattebelletjie word wit van skif" (r.24). 'n "Kattebelletjie" is 'n "klein, haastig afgekrabbelde, nie-vormlike briefie; stukkies papier om op te skryf" afgelei van die Nederlandse "cartabel" wat beteken "'n klein geskrif, 'n versameling los aantekeninge" (*WAT Deel 5*, 1968: 437).<sup>12</sup> Op hierdie punt word die "geedig" dus ook 'n metateks wat besin oor sy eie bestaanswyse: in die tronk-omstandighede moet die "geedig" die vorm aanneem van 'n haastig afgekrabbelde briefie. Met sy "droom"-struktuur herinner dit ook aan die losheid van die "cartabel". Die "geedig" praat ook oor die wyse waarop hy ten einde loop. Die naderende einde is (fisies) waarneembaar in die "kattebelletjie". Die stukkies papier waarop daar geskryf word, vergaan deurdat dit "wit van skif" word. Dit wat geskryf is en dit waarop geskryf is, verval.<sup>13</sup> In die plek van die skrif kom die "skif". Ook die hande wat moet skryf, "vrot" (r.25).

<sup>12</sup> Volgens Breytenbach speel die "kattebelletjie" inderdaad 'n belangrike rol in sy werk: "I am the writer, I scribble. I have, stuffed in my pockets, old envelopes, small folded pieces of paper, the torn-off edges of newssheets. These I fill with cryptic notes. I scratch them out. I write over them. I ride them down. I fill in every blank space. I lose them, I find them and I'm incapable of deciphering a thing." (1984b: 136).

<sup>13</sup> Die "skif" van die papier kan ook gelees word as 'n heenwysing na die organiese ontstaan van die gedig.



Met hierdie natuurlike, "organiese" einde van die skrywer (die oppik van die "so-lyk"), sy papier ("wit van skif") en sy skryforgane ("hande") kom die "geedig" tot sy einde. Die belofte van die aanhef is vervul; Bangai Bird het sy afskeid geneem en daar is van hom afskeid geneem. Hiermee word die moontlikheid op verdere kommunikasie met die leser opgehef. "Bedreiging van die siekes" het geëindig op 'n noot wat kommunikasie in die vooruitsig gestel het: "en ek sal weier om my swart tong te troos (kalmee)" (r.28). "ykoei" eindig op 'n punt waarin alles verklaar word tot illusie en waarin alle middele tot kommunikasie verval. Die leser is in hierdie konteks nie meer nodig nie; hy staan op 'n punt waar daar niks meer is of gaan wees om te lees nie. Hy staan gekonfronteer met 'n digter wat ironiese selfkennis het: die gedig en alle kommunikasie met die leser is 'n illusie. Die enigste troos vir die leser is die 'belofte' vervat in die onderskrif by die titel, nl. dat hierdie gebeurtenis hom weer en weer sal herhaal. Die "woordkoekies" sal herhaaldelik vir die laaste keer geëet word: "on mange toujours le dernier". Hiermee is die "geedig" afgelope. Bangai Bird het vir die laaste keer gepraat: hy het afskeid geneem en daar is van hom afskeid geneem. Al wat nog oorbly is dat die spreker wat ook in die aanhef opgetree het, die afsluiting van die gedig "ykoei" sal waarneem.

#### 8.2.4 Die slot van "ykoei": afskeid van die leser

In die slotstrofe van "ykoei" neem die spreker van die aanhef weer sy ironiese afstand teenoor Bangai Bird in. Die leser vermoed, soos reeds vroeër gesê, dat hy en Bangai Bird eintlik dieselfde persoon is. Die verhouding tussen Bangai Bird en hierdie spreker herinner aan 'n beskrywing wat Breytenbach elders in verband met sy drome gee: "Ek is bewus van twee mense in my bed, van die een wat die ander met ironiese vermaak oppas." (1987: 156). Die slotstrofe het 'n sterk metatekstuele inslag: daar word nie net gepraat oor Bangai Bird en sy gedig nie, maar ook oor die verhouding met die leser.

In "Bedreiging van die siekes" het 'n soortgelyke spreker opgetree: hy moes as hoflike en gepoleerde spreker medieer tussen die rou ang van "Breyten Breytenbach" en die leser. Hy het die aanvanklike kontak tussen die digter en die leser bewerkstellig. Ten slotte het hy gewys op die skadeloosheid van die digter en gevra om die genade van die leser ("kyk hy is skadeloos wees hom tog genadig"). Daardeur het hy nie net die leser opsigtelik betrek by die realisering van die gedig nie, maar ook aangedui dat die

leser onontbeerlik is vir die lewe van die gedig. Die digter, die gedig self was afhanklik van die leser se genade.

In "ykoei" tree hierdie spreker eweneens op as 'n tussenganger tussen Bangai Bird en die leser. Die eerste van sy afsluitingswoorde openbaar die verskil tussen "Breyten Breytenbach" van "Bedreiging van die siekes" en "Bangai Bird" van "ykoei". "Breyten Breytenbach" was "skadeloos". Dit beteken nie net dat hy "onskadelik" is en geen skade kan berokken nie: "skadeloos" funksioneer ook binne die kode van Zen op 'n besondere manier. "Onderrig in zen-sien leer jou 'om versigtig te kyk' en veral 'om altyd bewus' te wees, soos die lotus die hart ontbloom om die oggendson te drink - die konstante bewussyn wat niks aankleef nie. Om konstant bewus te wees dat jy die lewe in en om jou eerbiedig, dit impliseer die praktyk van skadeloosheid (*ahimsa*)."

(Breytenbach, 1987a: 52). Die "skadeloosheid" van die digter "Breyten Breytenbach" impliseer dus 'n besondere sien-vermoë en 'n eerbied vir die lewe. Dit is 'n kwaliteit wat in sy gedig neerslag vind. Hierdeur het dit nog meer aanspraak op die genade van die leser. Aldus die spreker in die slot van "Bedreiging van die siekes".

"Bangai Bird" daarteenoor is "skadig" (r.26). Laasgenoemde is 'n betekenaar wat 'n aantal moontlikhede in homself vervat: "skadelik", "beskadig", "in die skadu". Bangai Bird is "beskadig" (hy het pyn gely) deur die ondervindinge in die tronk waarvan hy in die "geedig" geskryf het. Die betekenaar suggereer egter ook dat Bangai Bird "skadelik" is - hy het nie net skade gely nie, maar ook skade berokken. Daarbenewens is die tronk bestaan waaroor die "geedig", trouens die hele (*yk*), handel 'n bestaan "in die skaduwee". Die eerste aanduidings dat hierdie slotgesprek onder andere 'n metatekstuele stelling is, kan ook afgelees word uit die betekenaar "skadig". Na analogie van "geedig" kan dit ook gelees word as "ska-dig", oftewel "skaduwee-gedig" omdat dit geskryf is in die skaduwee en donkerte van die tronk. Dit is ook 'n beskadigde gedig - volgens die afloop van die "geedig" was die "kattebelletjie" besig om te vergaan. Hierdie lesing benadruk ook die identifikasie tussen die digter en sy gedig: "kyk hy is skadig". Die beskadigde, skadelike, beskadude Bangai Bird is sy "ska-dig". Wanneer die "ska-dig" ophou om te bestaan, beteken dit ook die einde van Bangai Bird (vgl. "die hande self vrot").

Daar is nie net 'n verskil tussen die twee digters wat in die onderskeie gedigte optree nie, maar ook in die instelling wat die tussenganger-spreker in die onderskeie gedigte teenoor die leser openbaar. Die spreker in "ykoei" kom minder angstig voor om die leser se guns en genade te wen as sy eweknie in "Bedreiging van die siekes". Sy

woorde wysig die duidelike versoek van sy voorganger tot 'n retoriese vraag: "of u hom genadig wil wees?" (r.27). Die keuse hierin word aan die leser oorgelaat. Vir die spreker is dit skynbaar om 't ewe wat die leser antwoord.

Ook sy volgende woorde beweeg op die vlak van 'n metatekstuele gesprek met (en oor) die leser: "die woordfees is verorber" (r.28). Hy spot ligweg met die leser wat so pas die gedig ("woordfees") klaar gelees het en wat die hele surrealistiese spel van verbeelding en illusie 'vir soetkoek opgeëet' het (hierdie assosiasie kan teruggevoer word na die onderskrif by die titel met die verwysing na "gâteaux" (koekies) wat geëet word). Hy terg byna die leser wat meegevoer is deur die gefantaseerde "geedig". Hy stel hom voor as 'n vraat wat hom te buite gegaan het deur dit wat aan hom voorgesit was, gulsig te "verorber". Die moontlikheid bestaan egter ook dat dit Bangai Bird (die een met die "wurmvet kop") was wat die woordfees verorber het en dat hy op daardie manier gevoed word deur sy eie woorde. Die beskrywing van hierdie gedig as 'n "woordfees" impliseer ook 'n mate van selfvertroue aan die kant van die spreker. Hy is volkome bewus van Bangai Bird se welsprekendheid as digter: sy gedig word immers vergelyk met 'n "fees". Die verorbering van die "woordfees" herinner ook aan die onderskrif by die titel van die gedig: "Ce qui est atroce d'ordinaire avec les gâteaux, / c'est qu'on mange toujours le dernier" ("wat gewoon so naars is van die koekies, is dat 'n mens altyd die laaste een eet"). Retrospektief gelees, is die herhaalde laaste eet van die koekies dus ook 'n verwysing na die herhaalde afskeid tussen digter en leser. Die posisie van die gedig as voorlaaste in die bundel en aan die einde van die bundelsiklus, *die ongedanste dans*, gee egter ook aan die afskeid van die leser 'n besondere finaliteit. "Bedreiging van die siekes" se slot het 'n gesprek en 'n oeuvre geopen; hierdie slot sluit 'n gesprek (en tot dusver 'n oeuvre) af.

Die slotreël van die gedig ("niemand is skuldig aan onskuld nie") sluit aan by die uitwysing van Bangai Bird as "skadig" in die eerste reël van die strofe. Daarvolgens is niemand onskuldig nie. Omdat niemand onskuldig is nie, moet daar altyd geboet word (soos wat Bangai Bird ondervind het in die tronk: omdat hy skade berokken het, moes hy skade ly). Die boetedoening kan deels lê in die verorbering van die "woordfees" - 'n handeling wat in hierdie konteks herinneringe oproep van die nagmaalsakrament. Voordat die skuld onskuld kan word, moet die nagmaal geneem word (om die mensdom se onskuld te koop, moet Christus hulle skuld aanvaar). "Om 'n gedig te skryf is om aan te sit by die tafel van die Dood, om saam met die dooies die brood te breek en die wyn te drink." (Breytenbach, 1987a: 87). Vir die digter lê

die verlossende boetedoening in die maak van die gedig; vir die leser lê dit in die lees van die gedig.

Volgens die laaste reël van die gedig is "niemand" onskuldig nie. Die digter sowel as die leser het dus hulle onskuld verloor en kan dit net onder sekerë voorwaardes herwin. Metatekstueel gesproke sou die verlies van onskuld kon dui op die 'afspraak' wat daar bestaan tussen die maker en die leser van die gedig. Hulle speel 'n spel met bepaalde reëls en binne die grense van bepaalde konvensies. Die kontak tussen digter en leser geskied dus volgens ou bekende patrone; al lankal nie meer vir die eerste keer nie. Dit vind by herhaling plaas ("toujours le dernier", sê die onderskrif by die titel). Tog is daar 'n ooreenkoms dat die begin altyd weer nuut sal wees en die skyn van onskuld sal hê. In *Boek* haal Breytenbach Rilke in hierdie verband aan: "Altyd, aan die begin van 'n werk, moet daardie eerste onskuld weer bereik word; jy moet terugkeer na daardie ongesofistikeerde plek waar die engel jou ontdek het toe hy jou die eerste bindende boodskap gebring het...Indien die engel so vriendelik is om te kom dan sal dit wees omdat jy hom daartoe oorreed het nie met trane nie maar met jou nederige voorneme om altyd te begin: om 'n *beginner* te wees." (1987a: 62-63). Daar bestaan 'n stilswyende ooreenkoms dat die kontak tussen digter en leser altyd weer 'n nuwe ontmoeting sal wees. Die spreker van hierdie slotstrofe (wat sy ander ek én die leser "met ironiese vermaak oppas" - Breytenbach, 1987a: 156) besef egter dat ook dié onskuld 'n illusie, 'n "so-lyk" is. Elke einde dra die besef van skuld; elke begin keer terug na die onskuld. Hieroor die gelate houding teenoor die leser. In plaas van die ang dat die leser sy genade sal onttrek, wéét hy dat die spel, die illusie hom weer en weer sal herhaal. Hierdie ironiese selfkennis kom in die plek van sy eweknie in "Bedreiging van die siekes" se naïwiteit.

As metafiksiële teks konfronteer "ykoei" die leser met die grense tussen illusie en 'werklikheid' en daag hom uit om die grens oor te steek. Die "geedig" neem die vorm aan van 'n droom of fantasie. Dit het bepaalde implikasies vir die identiteit van die leser in "ykoei". Die "geedig" is 'n illusie: in daardie geval is die spreker en die aangesprokene ook illusies (die spreker noem homself 'n "so-lyk"). Hierdeur word die leser óók 'n komponent van die "nothingness of fiction" waarvan De Man praat. Die spreker in "ykoei" stel die leser net ietwat onvleiend voor: as 'n gulsige, selfs goedgelowige verorberaar van die "woordfees" (wat ten slotte slegs 'n illusie is). Sy gelate houding teenoor die leser ("of u hom genadig wil wees?") impliseer dat hy besef dat die leser onherroepelik verbind is tot die poëtiese spel wat hom in illusie na illusie sal herhaal. Hy is bewus daarvan dat die leser as essensiële komponent van die spel

of illusie weer aanwesig sal wees by die aanvang van die volgende gedig. Vir die spreker is dit op hierdie punt in "ykoei" duidelik wat die eienskappe en ook opsies van die leser in sy gedig is. Die leser in "ykoei" is die een wat altyd weer bereid is om opgeneem te word in die illusie en aan die einde daarvan ontslaan te word. Dit is, in die laaste instansie, die leser wat nie meer skuldig is aan onskuld nie.

BIBLIOGRAFIE<sup>1</sup>

- Anoniem. 1974. South African Gaol Argot. *English usage in Southern Africa* 5(1): May 1974.
- Antonissen, Rob. 1965. Genadelose deernis. *Standpunte* 18(4): April 1965.
- Bakhtiar, Laleh. 1976. *Sufi. Expressions of the mystic quest*. London: Thames and Hudson.
- Bal, Mieke (red.). 1981. *Literaire genres en hun gebruik*. Muiderberg: Dirk Coutinho.
- Barthes, Roland. 1971. A conversation with Roland Barthes. In Heath, MacCabe and Prendergast, 1971.
- Barthes, Roland. 1967 (1964). *Elements of semiology*. (Translated by Annette Lavers and Colin Smith.) New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland. 1977. *Image, Music, Text*. (Selected and translated by Stephen Heath.) Glasgow: Fontana/Collins.
- Barthes, Roland. 1979 (1957). *Mythologies*. (Translated by Annette Lavers.) London: Granada.
- Barthes, Roland. 1975 (1973). *The pleasure of the text*. (Translated by Richard Miller.) New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland. 1982 (1968). The reality effect. (Translated by R. Carter.) In Todorov, 1982.

---

<sup>1</sup> Die jaartal onmiddellik na die naam van die skrywer(s) is die verskyningsdatum van die werk wat geraadpleeg is. Die jaartal tussen hakies is die oorspronklike verskyningsdatum van die werk.



Barthes, Roland. 1974 (1970). *S/Z*. (Translated by Richard Miller.) New York: Hill and Wang.

Barthes, Roland. 1981. *Theory of the text*. (Translated by Ian McLeod.) In Young, 1981.

Belsey, Catherine. 1980. *Critical practice*. London and New York: Methuen.

Blofeld, John. 1986 (1979). *Taoism. The quest for immortality*. London: Unwin Paperbacks.

Budge, E.A. (ed.). 1960. *The Book of the Dead. The hieroglyphic transcript of the papyrus of Ani, the translation into English and an introduction*. New York: Bell Publishing Company.

Branford, Jean. 1987. *Dictionary of South African English*. Cape Town: Oxford University Press.

*Brewer's dictionary of phrase and fable*. 1985. (Revised edition by Ivor H. Evans.) London: Cassell.

Breytenbach, Breyten. 1975. *Babel/Schrift 4*. In Houët, 1975.

Breytenbach, Breyten. 1987a. *Boek*. Emmarentia: Taurus.

Breytenbach, Breyten. 1984a. *Buffalo Bill*. Emmarentia: Taurus.

Breytenbach, Breyten. 1983a. *Eklips*. Emmarentia: Taurus.

Breytenbach, Breyten. 1986. *End-papers*. London: Faber and Faber.

Breytenbach, Breyten. 1967. *Die huis van die dowe*. Kaapstad: Human en Rousseau.

Breytenbach, Breyten. 1969. *Kouevuur*. Kaapstad: Buren.

Breytenbach, Breyten. 1985. *Lewendood*. Emmarentia: Taurus.

Breytenbach, Breyten. (Skrywersnaam Jan Blom.) 1970. *Lotus*. Kaapstad: Buren.

Breytenbach, Breyten. 1987b. *Métamortphase*. Paris: Bernard Grasset.

Breytenbach, Breyten. 1973. *Met ander woorde vrugte van die droom van stilte*. Kaapstad: Buren.

Breytenbach, Breyten. 1983b. *Mouiroir*. Emmarentia: Taurus.

Breytenbach, Breyten. 1971. *Om te vlieg*. Kaapstad: Buren.

Breytenbach, Breyten. 1987c. *De ongedanste dans*. Amsterdam: Meulenhoff.

Breytenbach, Breyten. (Skrywersnaam B.B. Lasarus.) 1976a. *'n Seisoen in die paradys*. Johannesburg: Perskor.

Breytenbach, Breyten. 1972. *Skryt. Om 'n sinkende skip blou te verf*. Amsterdam: Meulenhoff.

Breytenbach, Breyten. 1984b. *The true confessions of an albino terrorist*. Emmarentia: Taurus.

Breytenbach, Breyten. 1976b. *Voetskrif*. Johannesburg: Perskor.

Breytenbach, Breyten. 1983c. (*yk*). Emmarentia: Taurus.

Breytenbach, Breyten. 1964. *die ysterkoei moet sweet*. Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.

Brink, André P. 1984a. Is dit Breyten en Afrikaans se grootste dié? *Rapport* 29 Januarie 1984.

Brink, André P. 1984b. Meer mense sal dié Breyten verstaan. *Rapport* 5 Februarie 1984.

Brink, André P. 1979. *Die poësie van Breyten Breytenbach*. Kaapstad: Human en Rousseau/Academica.

Brink, André P. 1987. *Vertelkunde*. Pretoria/Kaapstad: Academica.

Bronzwaer, W.J.M., D.W. Fokkema, en Elrud Kunne-Ibsch (reds.). 1977. *Tekstboek algemene literatuurwetenschap*. Baarn: Amboboeken.

Chatman, Seymour (ed.). 1973. *Approaches to poetics*. New York and London: Columbia University Press.

Cirlot, J.E. 1971 (1962). *A dictionary of symbols*. (Translated by Jack Sage.) London and Henley: Routledge and Kegan Paul.

Cloete, T.T. 1965. Poësie van ontbinding. *Die Huisgenoot* 23 Julie 1965.

Coetzee, Ampie. 1988. Die anti-sosiale nutteloosheid van gedigte bedryf. In Jansen en Olivier, 1988.

Cohen, Ralph (ed.). 1974. *New directions in literary history*. London: Routledge and Kegan Paul.

Cooper, J.C. 1978. *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*. London: Thames and Hudson.

Cooper, J.C. 1982. *Symbolism. The universal language*. Wellingborough Northamptonshire: The Aquarian Press.

Cooper, J.C. 1981. *Yin and yang. The Taoist harmony of opposites*. Wellingborough Northamptonshire: The Aquarian Press.

Cortazar, Julio. 1966. *Hopscotch*. (Translated by Gregory Rabassa.) New York: Random House.

Cuddon, J.A. 1982 (1979). *A dictionary of literary terms*. Harmondsworth: Penguin Books.

Culler, Jonathan. 1983. *On Deconstruction. Theory and criticism after Structuralism*. London and Henley: Routledge and Kegan Paul.

Culler, Jonathan. 1981. *The pursuit of signs*. London and Henley: Routledge and Kegan Paul.

Culler, Jonathan. 1976. *Saussure*. Glasgow: Fontana/Collins.

Culler, Jonathan. 1974. Semiotics. In Preminger, 1974.

Culler, Jonathan. 1975. *Structuralist Poetics*. London and Henley: Routledge and Kegan Paul.

Dante. 1973. *The divine comedy. Hell*. (Translated by Dorothy L. Sayers.) Harmondsworth: Penguin Books.

De George, Richard and Fernande De George. 1972. *The Structuralists: from Marx to Lévi-Strauss*. New York: Anchor/Doubleday.

Deloof, Jan. 1987. Breytenbach vertaald. *Standaard der Letteren* 7 November 1984.

De Man, Paul. 1983 (1971). *Blindness and insight*. London: Methuen.

Derrida, Jacques. 1977. Fors. (Translated by Barbara Johnson.) *The Georgia Review* 31.

Derrida, Jacques. 1976 (1967). *Of grammatology*. (Translated by Gayatri Chakravorty Spivak.) Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Derrida, Jacques. 1981 (1972). *Positions*. (Translated by Alan Bass.) Chicago: The University of Chicago Press.

Derrida, Jacques. 1978 (1967). *Writing and difference*. (Translated by Alan Bass.) London: Routledge and Kegan Paul.

De Vries, Ad. 1974. *Dictionary of symbols and imagery*. Amsterdam: North Holland Publishing Company.

Dolezel, Lubomir. 1980. Eco and his Model Reader. *Poetics Today* Vol 1:4.

Eagleton, Terry. 1983. *Literary theory. An introduction*. Oxford: Basil Blackwell.

Eco, Umberto. 1979. *The role of the reader*. London: Hutchinson.

Eco, Umberto. 1984. *Semiotics and the philosophy of language*. London: MacMillan Press.

Eco, Umberto. 1976. *A theory of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

*Encyclopaedia Britannica*. 1969. Chicago: William Benton.

Erlich, Victor. 1955. *Russian Formalism. History. Doctrine*. 's-Gravenhage: Mouton.

Felperin, Howard. 1985. *Beyond Deconstruction. The uses and abuses of literary theory*. Oxford: Clarendon Press.

Ferguson, John. 1976. *An illustrated encyclopaedia of mysticism and the mystery religions*. London: Thames and Hudson.

Ferreira, Jeanette. 1985. *Breyten: die simbool daar*. Kaapstad: Saayman en Weber.

Ferreira, Jeanette. 1984. Breyten se *Eklips* 'n haas onuitputbare bundel. *Die Vaderland* 5 Maart 1984.

Fokkema, Douwe W. 1985. The concept of code in the study of literature. *Poetics Today* 6(4).

Fokkema, D.W. and Elrud Kunne-Ibsch. 1978. *Theories of literature in the twentieth century*. London: C. Hurst and Co.

Galloway, Francis. 1985. Voetnote oor die bekroning van *Skryt* en die volgorde van *Die ongedanste dans*. *Tydskrif vir Letterkunde* 13(4): November 1985.

Gass, William H. 1970. *Fiction and the figures of life*. New York: Alfred A. Knopf.

Goudge, Thomas A. 1969 (1950). *The thought of C.S. Peirce*. New York: Dover Publications.

Grivel, Charles (red.). 1978. *Methoden in de literatuurwetenschap*. Muiderberg: Dirk Coutinho.

Grové, A.P. 1967. Tendense in die hedendaagse Afrikaanse poësie. *Standpunte* 20(5): Junie 1967.

Hambidge, Joan. 1986. Intertekstualiteit vs. inter-tekstualiteit. *Standpunte* 39(3): Junie 1986.

Hambidge, Joan. 1984. *Die metaroman - 'n dekonstruksie-ondersoek*. Ongepubliseerde doktorsale verhandeling. Grahamstad: Universiteit van Rhodes.

Harland, Richard. 1987. *Superstructuralism*. London and New York: Methuen.

*Harrap's new shorter French and English dictionary*. 1967. London: Harrap.

Hawkes, Terence. 1977. *Structuralism and semiotics*. London: Methuen.

Heath, S., C. MacCabe and C. Prendergast. 1971. *Signs of the times. Introductory readings in textual semiotics*. Cambridge: Granta Press.

Herrigel, Eugen. 1985 (1953). *Zen in the art of archery*. (Translated by R.F.C. Hull.) London: Arkana.

Holub, Robert C. 1984. *Reception theory. A critical introduction*. London and New York: Methuen.

Houët, Louis (red.). 1975. *Babel/Schrift* 4. Literaire uitzendingen 1 Mei 1975.



Hume, Kathryn. 1984. *Fantasy and mimesis*. New York and London: Methuen.

Humphreys, Christmas. 1984 (1949). *Zen Buddhism*. London: Unwin Paperbacks.

Hutcheon, Linda. 1985. *A theory of parody*. New York and London: Methuen.

Hutcheon, Linda. 1984 (1980). *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. New York and London: Methuen.

Hyers, Conrad M. 1974. *Zen and the comic spirit*. London: Rider and Company.

Ingarden, Roman. 1973 (1965). *The literary work of art*. (Translated by George G. Grabowicz.) Evanston: Northwestern University Press.

Iser, Wolfgang. 1976. *The act of reading*. London and Henley: Routledge and Kegan Paul.

Iser, Wolfgang. 1974. *The implied reader*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Jakobson, Roman. 1960. Closing statement: Linguistics and Poetics. In Sebeok, 1960.

Jakobson, Roman & Halle, Morris. 1956. *Fundamentals of language*. 's-Gravenhage: Mouton & Co.

Jakobson, Roman. 1971. *Selected writings II. Word and language*. The Hague and Paris: Mouton.

Jansen, Ena en Gerrit Olivier (reds.). 1988. *Woorde open die beskouing*. Durban: Butterworths.

Jauss, Hans Robert. 1967. Literary history as a challenge to literary theory. In Cohen, 1974.

Jefferson, Ann. 1982. Structuralism and Post-Structuralism. In Jefferson and Robey, 1982.

Jefferson, Ann and David Robey (eds.). 1982. *Modern literary theory*. London: Batsford Academic and Educational.

Kannemeyer, John. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur. Band 2*. Pretoria/Kaapstad/Johannesburg: Academica.

Kapleau, Philip. 1967 (1965). *The three pillars of Zen*. Boston: Beacon Press.

Kermode, Frank. 1973. The use of the codes. In Chatman, 1973.

Kristeva, Julia. 1980. *Desire in language*. (Translated by Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez.) New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia. 1984 (1974). *Revolution in poetic language*. (Translated by Margaret Waller.) New York: Columbia University Press.

Kromhout, Jan. 1965. Nuwe digbundel geskoei op oorsese modekuns. *Die Transvaler* 4 Januarie 1965.

*Larousse encyclopedia of mythology*. 1975 (1959). (Edited by Felix Guirand.) London: Hamlyn.

Leitch, Vincent B. 1983. *Deconstructive criticism. An advanced introduction*. London: Hutchinson.

Lentricchia, Frank. 1980. *After the New Criticism*. London: Methuen.

Leroux, Etienne. 1969. *Isis Isis Isis...* Kaapstad: Human en Rousseau.

Lotman, Jurij M. 1977 (1970). *The structure of the artistic text*. (Translated by Ronald Vroon.) Ann Arbor: Department of Slavic Languages en Literatures, University of Michigan.

Louw, N.P. van Wyk. 1965. Die A.P.B.-prys vir 1964. *Kriterium* 3(1).

Louw, N.P. van Wyk. 1937. *Die halwe kring*. Kaapstad: Nasionale Pers, Beperk.

Louw, N.P. van Wyk. 1956. *Die "mens" agter die boek*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Louw, N.P. van Wyk. 1954. *Nuwe verse*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.

Louw, N.P. van Wyk. 1962. *Tristia*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Louw, W.E.G. 1965. Met hierdie bundel is Sestig nou voldonge feit. *Die Burger* 26 Februarie 1965.

Maatje, Frank C. 1977. *Literatuurwetenskap*. Utrecht: Bohn, Scheltema & Holkema.

Macksey, Richard & Eugenio Donato. 1972. *The structuralist controversy*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Malan, Charles (red.). 1983. *Letterkunde en leser*. Durban/Pretoria: Butterworth.

Marden, Luis. 1980. Bamboo, the giant grass. *National Geographic* 158:4, October 1980.

Matejka, Ladislav. 1976. Postscript. Prague School Semiotics. In Matejka en Titunik, 1976.

Matejka, Ladislav and Irwin R. Titunik. 1976. *Semiotics of art*. Cambridge, Massachusetts and London, England: MIT Press.

Mukarovsky, Jan. 1976 (1934). Art as semiotic fact. In Matejka and Titunik, 1976.

*Nasionale woordeboek*. 1971. (M. de Villiers, J. Smuts, L.C. Eksteen reds.) Kaapstad: Nasou.

Nijhoff, Marthinus. 1927. *De pen op papier*. Haarlem: Joh. Enschedé en Zonen.

Norris, Christopher. 1982. *Deconstruction. Theory and practice*. London and New York: Methuen.

Opperman, D.J. 1956. *Blom en baaierd*. Kaapstad: Tafelberg.

Opperman, D.J. 1979. *Komas uit 'n bamboesstok*. Kaapstad: Huinan en Rousseau.

Opperman, D.J. 1975 (1959). *Wiggelstok*. Kaapstad: Tafelberg.

O'Sullivan, Tim, John Hartley, Danny Saunders and John Fiske (eds.). 1983. *Key concepts in communication*. London and New York: Methuen.

Peirce, Charles Sanders. 1965 (1931). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volumes I & II*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

Peirce, Charles Sanders. 1967 (1933). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volumes III & IV*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

Peirce, Charles Sanders. 1965 (1934). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volumes V & VI*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

Preminger, Alex (red.). 1974. *Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. London: MacMillan.

Prinsloo, Koos. 1983. Breyten se 1ste tronkbundel uit. *Beeld* 22 April 1983.

Rampa, Lobsang. 1956. *The third eye*. London: Secker and Warburg.

Rawson, Philip and Laszlo Legeza. 1973. *Tao. The Chinese philosophy of time and change*. London: Thames & Hudson.

Ray, William. 1984. *Literary meaning. From phenomenology to deconstruction*. Oxford: Basil Blackwell.

Riffaterre, Michael. 1978. *Semiotics of poetry*. London: Methuen.

Rilke, Rainer Maria. 1921 (1910). *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Leipzig: Im Insel Verlag.

Rimmon-Kenan, Shlomith. 1983. *Narrative fiction: Contemporary poetics*. London and New York: Methuen.

Robey, David. 1982. Modern linguistics and the language of literature. In Jefferson and Robey, 1982.

Roodt, P.H. 1977. *Die ek(-spreker) in Die ysterkoei moet sweet van Breyten Breytenbach*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Pretoria: Universiteit van Pretoria.

Ryan, Rory and Susan Van Zyl. 1982. *An introduction to contemporary literary theory*. Johannesburg: Ad Donker.

Saussure, Ferdinand de. 1974 (1915). *Course in general linguistics*. (Translated by Wade Baskin.) Glasgow: Fontana/Collins.

Scholes, Robert. 1982. *Semiotics and interpretation*. New Haven and London: Yale University Press.

Scholes, Robert. 1975. *Structural fabulation: An essay on fiction of the future*. Notre Dame: Notre Dame University Press.

Sebeok, Thomas (ed.). 1960. *Style in language*. Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press.

Selden, Raman. 1985. *A reader's guide to contemporary literary theory*. Brighton: The Harvester Press.

Senekal, Jan (red.). 1986. *Teks-Leser-Konteks*. Johannesburg en Kaapstad: Perskor.

Shannon, C. and W. Weaver. 1949. *A mathematical theory of communication*. Urbana: University of Illinois Press.

✓ Spivak, Gayatri Chakravorty. 1976. Translator's preface. In Derrida, 1976.

Starobinski, Jean. 1979 (1971). *Words upon words. The anagrams of Ferdinand de Saussure*. (Translated by Olivia Emmet.) New Haven and London: Yale University Press.

Sturrock, John. 1986. *Structuralism*. London: Paladin.

Sturrock, John. 1979. *Structuralism and since. From Lévi-Strauss to Derrida*. Oxford: Oxford University Press.

Suleiman, Susan and Inge Crosman (eds.). 1980. *The reader in the text*. Princeton: Princeton University Press.

Suzuki, Daisetz T. 1973 (1959). *Zen and Japanese culture*. Princeton: Princeton University Press.

Suzuki, Daisetz T. 1983a (1949). *An introduction to Zen Buddhism*. London: Rider.

Suzuki, Daisetz T. 1983b (1950). *Manual of Zen Buddhism*. London: Rider.

*Tao Tê Ching*. 1985 (1959). (Translated by Ch'u Ta-Kao.) London: Unwin Paperbacks.

Todorov, Tzvetan (ed.). 1982. *French literary theory today. A reader*. (Translated by R. Carter.) Cambridge: Cambridge University Press.

Todorov, Tzvetan. 1969. *Grammaire du Décaméron*. Mouton: The Hague.

Underwood, Peter. 1979. *Dictionary of the occult and supernatural*. Glasgow: Fontana/Collins.

Van Boheemen, Christel. 1981. Intertekstualiteit. In Bal, 1981.



Van der Merwe, Annari. 1975. *Paradoks as poësie*. Ongepubliseerde doktorsale verhandeling. Grahamstad: Universiteit van Rhodes.

Van Gorp, H. e.a (reds.). 1986<sup>3</sup>. *Lexicon van literaire termen* Leuven: Wolters.

Van Rensburg, F.I.J. 1965a. Die A.P.B.-prys vir 1964. *Kriterium* 3(1).

Van Rensburg, F.I.J. 1965b. Sommige sal lag, ander sal hulle bloedig vererg. *Die Volksblad* 21 Januarie 1965.

Van Zoest, Aart. 1978. *Semiotiek. Over tekens, hoe ze werken en wat we ermee doen*. Baarn: Ambo.

Van Zyl, Susan. 1982. Semiotics: The signs in our times. In Ryan and Van Zyl, 1982.

*Verklarende Afrikaanse woordeboek*. 1972. (Kritzinger, M.S.B., F.J. Labuschagne, P.de V. Pienaar reds.) Pretoria: J.L. van Schaik.

*Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. 1984. (Odendal, F.F., P.C. Schoonees, C.J. Swanepoel, S.J. Du Toit, S.M. Booysen reds.) Johannesburg: Perskor.

Watts, Alan. 1979 (1975). *Tao. The watercourse way*. Harmondsworth: Penguin Books.

Watts, Alan. 1983 (1957). *The way of Zen*. Harmondsworth: Penguin Books.

Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Methuen.

*Webster's third new international dictionary*. 1966. Chicago: William Benton.

Wellek, René and Austin Warren. 1973 (1949). *Theory of literature*. Harmondsworth: Penguin Books.

Wood, Ernest. 1984 (1957). *Zen dictionary*. Harmondsworth: Penguin Books.

*Woordeboek van die Afrikaanse taal. Deel 1-7.* 1961-1984. Pretoria: Staatsdrukker.

Yeats, William Butler. 1939. *The collected poems of William Butler Yeats.* London: MacMillan.

Young, Robert (ed.). 1981. *Untying the text.* Boston, London and Henley: Routledge and Kegan Paul.

Zimmer, Heinrich. 1946. *Myths and symbols in Indian art and civilization.* New York: Pantheon Books.

## BYLAE

### OMGANG

nou is dit vroeg die lig 'n knettering  
 nou gaan ek op my naat lê in die dou  
 met asem gesnak die afwagtende stottering  
 van hoendervleis (in die keel so tjrie-tjou)  
 nou mag ek die oog-ewigheid van lewendood besing  
 met rooi nat spier iets kringend weergee aan papier  
 van vrou, van koutjie, van kreng, van sterwe  
 (of skerwe lig vlam-vlam nou):  
 'n cunnilingus van die vuurkoue hart

uit die kosmiese geraas binne-en-buite  
 breek die watergladde hingste silwer  
 soos soliede vloei en vaslê van newel -  
 om uit die inbloeï van droomstroom te haal die kreet  
 klankeloos die lag diep uit die keel te skaat

want terwyl ek mettertied gaan skrywe  
 en selfs wanneer jy nou lees nou  
 vleg dolfyne 'n eenmalige redenasie van fosfor  
 iewers diep in-en-uit die intussen donker

## BAMBOESSTOKKODE\*

*mea culpa*: my weer opgehou  
 met die anti-sosiale nutteloosheid van gedigte bedryf -  
*ipso facto* subversief  
 ('n rondval vir kwaadgeld): tja  
 ta mag net sowel stylvol ten gronde gaan  
 (om om te kom met 'n gemoduleerde gebrom)  
 - die afwesigheid van murg leen hom  
 by uitstek tot pyl én fluit uit die rug geskyf -  
 onder die aarde sterf die waterwortels nie  
*quod erat demonstrandum*

die ek is *ts'ao* en die vlees is gras  
 langs die al-ewige *tao*, tja  
 van bluegrass familie, kikoejoekweek, esparto en wier -  
 een van die drie-eenheid winterspelle  
 (ekko / woord / lyfverword) wat op papier  
 akoesties uitplat: kyk, die pruimboom bloei klaar wit  
 as sneeu nog soos as die verskiete dek  
 soos uitgebrande water; en die pyn-  
 boom vee sig aan ryk sooie af, sal blougekruin  
 slegs aan klowende afgronde klou; en die ek  
 boesbas is bamboes groen  
 deur die jaar en die nag, buig hoepelsoepel  
 onder winter se wit gewig sodat die dood-  
 se melaatse gesig oor die litte kan glip  
 en die afgeskorte holtes weer regop mag sprong  
 met nikswees versoen  
 (om om te kom met 'n eggolose gegrom)  
*quod erat demonstrandum*

*mao chu* - harige spriet vir filament geleier  
 sinapties van lig, of steier en spar óm babeltorings  
 wat blind die wolke voor stok kry, of hittedild oplaas  
 vir die ruimtetuig blomverskriklik die dieptes in

*Melocanna baccifera* - riet van die kennis van bewe  
 en dood met lang ritmes van siklus en sluis se tussenpose  
 tussen klop en klep (die gene wat nikslos bepáál  
 'n patroon) sal wêreldwyd blom *les fleurs du mal*,

(luister eers, dié metafodee is vrugbaar genoeg  
 om uit 'n aparte strofe te gleuf) ek sê...

blom om selfmoord te pleeg -  
 momenteel die sponspulp vrugte weeg  
 en dan knakkend in skeutskaduwees laat plof  
 as kos vir die aanwas van rotte gulsiger as gulpe  
 wat boepensgevreet die pes die wye wêreld indra;  
 maar ondergrond boor die ekke gekloon

tot spies en penseel; die beste is:  
 vir die ek om *fu du chu* te wees geplant  
 ter plase vir ornamentele doeleindes, nou wang  
 op wang en krom op krom voortbeskik,  
 gerangskik, geskik vir die gek  
 om om te kom met 'n lag soos 'n blom  
 uit die Boeddha se boepbamboesboep  
*quod erat demonstrandum*

tja, wiettelattie wiettelattie wamboesbos  
 die wamboesbos da' bly Han Swô's

\* Opgeteken 16/17-12-80 na aanleiding van 'n artikel in die NATIONAL GEOGRAPHIC Vol.158 No.4, Oktober 1981; en 'n gesprek met Dijo die 12de Desember 1980.

## DIE DRONKE DIGTER ONTMOET SY EGGO IN DIE WOORDRAAISEL

hoekom wil die wêreld nie stilhang soos 'n peer?

(pre-we-lek)

vir wat alle leidrade dwars en af onontwarbaar

bra deurmekaar? drek meur die aar

maar raak u mede as ek dié laataand

van tand en aal, maneer manel (neem'k aan;

die eer is alval myne);

brr; ís kil - 'skuus hierdie skel ril

vir die skerp onaangenaamheid: skrille kontras:

kan rots as teenstelling gebruik word van soliede vlam?

damvloeiŝel, sorrie ou pang (o, ú?) - is slegs

daddie die tong nie meer so gles is nie, fá,

jy'tie dalk 'n dop daar nie? aap dood? sien

hieraan kan 'n mens hoof-saaklik die watervoël

uitmaak in die aaklige kloof - riethaan noem'le my

rietspook, ou Abel sê die etiket, met thnot en thrane

die pengees wat dwars en af peneg die ene speenkneg.

aangenamekêns!



sjjj; hie'sons nou ouens (gaan 'k die duiwelse  
 dubbel sien?) ma'niemand weet nie net die sobere  
 mênêr da'gunter (om in die plafon eers  
 op die versteekte skande af te kom is oneer)  
 kalm - bedaard - die onus (met jare baard)  
 kan egter ook deurmekaar natterig wees my bra,  
 en emosie is iets mos eie aan so 'n gemoertoestand  
 jy'tie dalk 'n dop daar nie? ietsá om die thong mee te spalk  
 'n snypie of 'n snak? 'n kans vir slaksukkel  
 om besin te kry want jy pra jou asem se as mors  
 áf in hierdie tranetaledal van traë land waarin baie gehuil  
 word dwars of af (dó re fa): regop bly saam met my  
 nou, wannneer u hier kom moet u só sak omier,  
 versigtig, vas-gesig, opdat die Gat jou nie plattrek met  
 vashouding in dié barre streek op gesag van die wet  
 nie. oftewel arres!

sou jý swartbek in die horries wou vertoef?  
 hoekom wil die wêreld se sang nie verstil?  
 waarna verder foeter? help my opreg my verlepte ou pêl;  
 arra, die roker verloor sy kop en word geel oker  
 wasem bloei sy koker leeg: 'sal gas aan die veg raak  
 ek bedoel slaags? jy my baklei? en seevoëls  
 in kaal kersiebome probeer wegkruip - alke?  
 (ken nie) aakl? alkant so klaaglik laakbaar?  
 'is erg genoeg om deur die blare te raak met reiers  
 (ons weet tog reeds hoe vreemd hulle spel)  
 en die Iere skuif ook goedsmoeds hul eie land rond,  
 Eire en daar soos 'n koekoekieier  
 nes soek,  
 om eindelijk in die Vrenigde Statte by 'n blom  
 of meisie uit te kom (Erika! 'k héttom in heide en verleide  
 se aring!) tjom, sien jý ook die hoed  
 wat van 'n roostak gemaak is? kastoer? toordery  
 in die sak? swart katte vermoor?  
 nei my goeie gogge, ons's daardie kaste, die afgeslote  
 klas mense wat in kartonhouers opsy lewe, d.w.s.  
 tronk. of p papier  
 as ineengevlegte dra'e, in verkorte koordanse, een koord  
 van klanke gorrelend -  
 (do ré mi fa só: Paname mi fe; disfecemi Pirax)  
 wat is immer as jy dit van agter af begin tooi?  
 nooit as te nimmer mommer of minnaar;  
 en hoekom wil die wêreld nie pêrel...?  
 rots kan as teenvoeter gebruik word.  
 sijn - af, dwars deur die pragtige grap  
 (sjoos 'n krap skruie)

(Ontleen aan Blokkiesraaisel No. 13, 'Rapport' Saterdag 9 Mei.)



ISIS

(i)

("l'amour est mort de trop d'amour")

jy toegespits op iets op tafel.  
 in die donker kan (ek) dit nie uitmaak nie.  
 leun oor jou skouer en sien:  
 jy besig om 'n legkaart saam by-een te pas  
 stuk vir stuk:  
 neem die patroon 'n vorm aan (ek) sien:  
 dis my portret, my buitely, my ek!

jou hande so rats (rotjies)  
 jou kennersoog  
 so deeglik agter halfgeslote wimpers instinkdief  
 weet jy hoe om die gate te vul.

en nou? jy staan dan op  
 (enkele spatsels eier in die laken)  
 terwyl die donkerste gedeelte (soos 'n)  
 die binnebrok nog makeer!

*een:*

moenie my godsnaam só laat lê nie onvoltooi  
 soos die afgestorwene in my kooi! of

*twee:*

nee, rond my liefs nooit af, lief. bou altyd alleen  
 tot die punt waar ek déél van jou bly, leser.

## BEDREIGING VAN DIE SIEKES

(vir B. Breytenbach)

*Dames en Here, vergun my om u voor te stel aan Breyten Breytenbach,  
 die maer man met die groen trui; hy is vroom  
 en stut en hamer sy langwerpige kop om vir u  
 'n gedig te fabriseer soos byvoorbeeld:  
 ek is bang om my oë toe te maak  
 ek wil nie in die donker leef en sien wat aangaan nie  
 die hospitale van Parys is stampvol bleek mense  
 wat voor die vensters staan en dreigend beduie  
 soos die engele in die oond  
 dit reën die strate afgeslag en glyerig*

*my oë is gestysel  
 hulle/julle sal my op so 'n nat dag begrawe  
 as die sooie rou swart vleis is  
 en die blare en oorryp blomme gekleur en geknak is van nat  
 voordat die lig hulle kan knaag, die lug sweet wit bloed  
 maar ek sal weier om my oë in te hok*

*pluk my benerige vlerke af  
 die mond is té geheim om pyn nie te voel nie  
 trek stewels aan vir my begrafnis sodat ek die modder  
 aan julle voet kan hoor soen  
 die spreeus kantel hulle gladde lekkende koppe, swart bloeisels  
 die groen bome is prewelende monnike*

*plant my op heuwel naby 'n dam onder leeubekkies  
 laat die sluwe bitter eende op my graf kak  
 in die reën  
 die siele van geslepe maar kranksinnige vrouens vaar in katte in  
 vrese vrese vrese met deurweekte kleurlose koppe  
 en ek sal weier om my swart tong te troos (kalmeer)*

*Kyk hy is skadeloos, wees hom tog genadig.*

## YKOEI

("Ce qui est atroce d'ordinaire avec les gâteaux,  
c'est qu'on mange toujours le dernier.")

*dames en here, vergun my om afskeid te neem  
van Bangai Bird,  
die maer droom met die groen hemp;  
hy stut en streel sy wurmvet kop  
om vir oulaas vir u 'n geedig te teel,  
soos byvoorbeeld:*

om uit die hospitaal te kom moet jy  
in 'n koma wees  
dood maar wel-wetend van lig agter die lede  
hoe swem die skadumaan!

hardloop terug weg van die see  
na die doolhuis van eensaamheid in die waai  
van die berg  
in die woud is die bome suile donkerte

hardloop deur die ragfyn seer  
die voëls het kantelkoppies vol stilte gesweer  
verblind met die maan diep in eier oë  
en dië stuifreën wat die stof nooit natmaak nie

by bure verby blaf die hond van boetseerklei 'n werf  
gaan katswink op die knieë en roep siejy! siejy!  
jy word deur bewakers genooi om saam verder te ry  
maar die motorfiets is stotterend kapot  
sluwe bitter eende het die so-lyk opgepick  
en die kattebelletjie word wit van skif  
en die hande self vrot



*kyk hy is skadig -  
of u hom genadig wil wees?  
die woordfees is verorber,  
niemand is skuldig aan onskuld nie*

(22-11-1982)